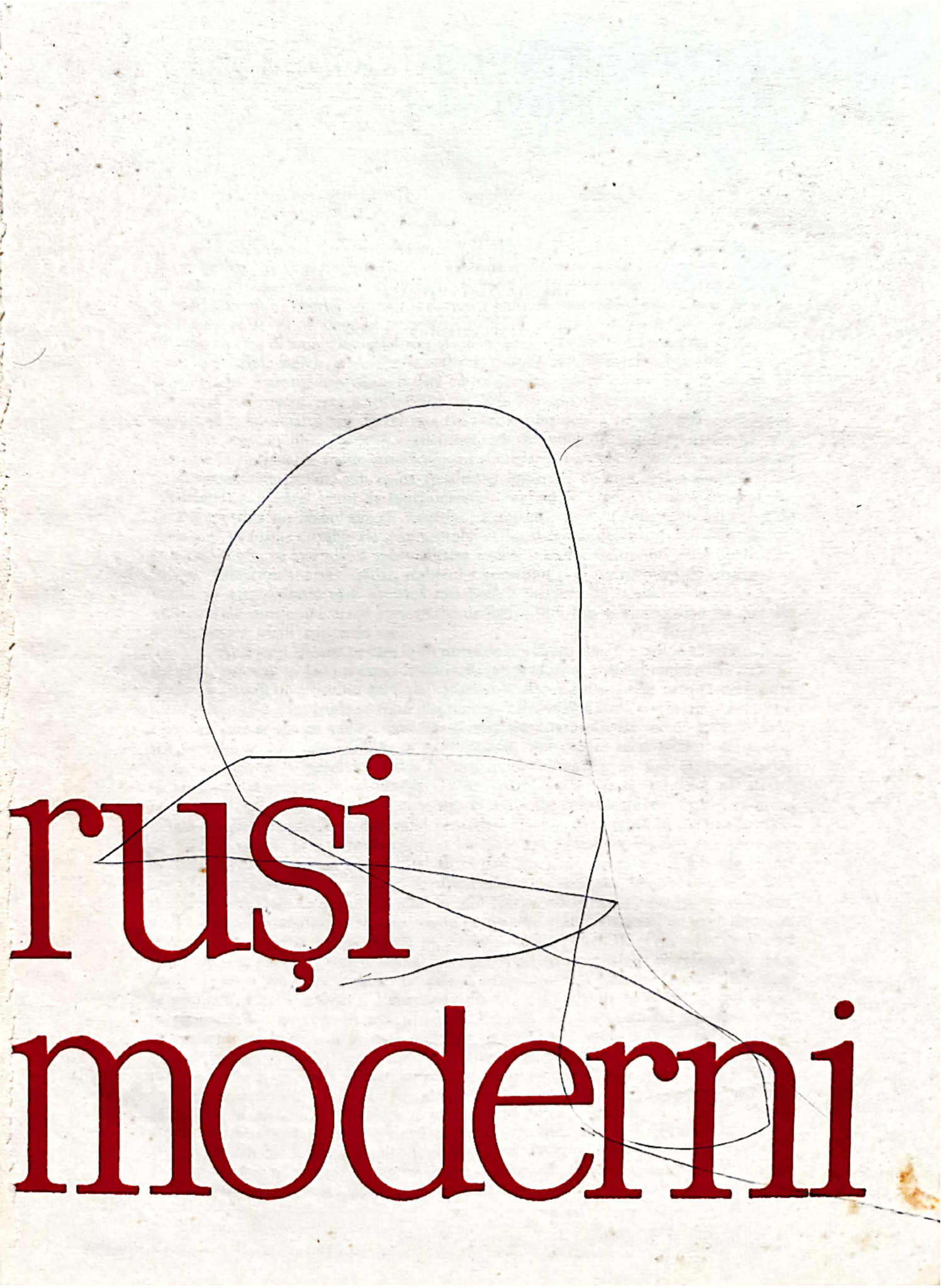
Pictori ruși moderni

Scanned with OKEN Scanner

ruşi moderni



Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR:
DAN PINETA
SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE
PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR
TEHNOREDACTOR:
VALERIA PETROVICI

Scanned with OKEN Scanner

UN SECOL DE PICTURĂ RUSĂ
(1823—1923)

Safonkovo. De ce Safonkovo? De ce nu Petersburg, de ce nu Moscova? Şi totuşi, cum o să vedem, nu cele două capitale în care s-au consumat marile evenimente ale culturii moderne ruseşti, ci tocmai acest Safonkovo, acest sătuc pierdut între păduri şi ape în nordul guberniei Tver, stă la originea unei anume deschideri, a unei anume schimbări ce se va produce în pictura rusă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Safonkovo este deci un jalon. Mai sînt şi altele care-i măsoară şi-i fixează picturii şi artei ruse, în general, cadrele, punctele de cotitură, culmile, revirimentele. Începutul secolului al XVIII-lea marcase, cum ştim, o dată cu modernizarea structurilor de stat ale Rusiei, sub ţarul reformator care a fost Petru cel Mare, şi adoptarea artei de tip occidental, menită să o înlocuiască sau, în cel mai rău caz, s-o însoţească pe cea veche, religioasă, căzută în desuetudine. Barocul, clasicismul, romantismul de inspiraţie apuseană, vag adaptate la necesităţile locale specifice, s-au succedat ori au convieţuit, în funcţie şi de temperamentul artiştilor, sub egida Academiei imperiale de arte ce lua fiinţă în 1757 (alt jalon!) şi al cărei statut de funcţionare era revăzut în 1764. A urmat războiul din 1812 împotriva lui Napoleon, cu valul de patriotism stîrnit în suflete, cu galofobia de rigoare şi, ca forme extreme ale sentimentului naţional exaltat de victorie, cu slavofilismul şi panslavismul ce vor marca spiritualitatea rusă a veacului trecut sub toate formele ei, inclusiv literatura şi arta. Aşadar, războiul a constituit şi el un moment de cotitură, de vreme ce artiştii încep să-şi întoarcă mai hotărît privirile de la subiectele mitologice, biblice şi de istorie universală spre stările de lucruri din Rusia, ei abordînd tot mai des problematica vieţii naţionale.

Au fost şi jaloane pe care le-au marcat o operă sau alta. Un tablou al lui Briullov, de pildă, executat în 1833 şi expus la Paris, Roma şi Milano, a stîrnit multă vîlvă în Italia unde i s-a conferit artistului titlul de «maestro». Entuziasmat peste măsură de această pînză, Gogol i-a adus laude cu totul disproporţionate, văzînd în ea o «luminoasă înviere a picturii care se afla de multă vreme într-o stare semiletargică», iar un poet, N. V. Lavrov, a calificat în versuri *Ultima zi a Pompeiului*, căci despre acest tablou este vorba, drept «prima zi a penelului rus». Nu mai puţin elogioase au fost şi comentariile în legătură cu tabloul lui Aleksandr Ivanov, *Cristos arătîndu-se norodului*, remarcabil nu numai în plan etico-filosofic, ci şi sub aspectul formei, dacă avem în vedere unele achiziţii făcute de pictor în domeniul procedeelor tehnice, în speţă în tratarea luminii.

Şi totuşi, prin consecinţe, prin bătaia lungă pe care o implică cele petrecute la Safonkovo, aici putem spune că-şi au obîrşia unele dintre cele mai fecunde şi mai semnificative schimbări de viziune, de atitudine faţă de realitate. Safonkovo este în fond un fel de Barbizon. Ca şi în renumitul sat din apropierea Parisului, aici îşi vor desfăşura activitatea, dar precedînd-o cu un deceniu pe cea a pictorilor francezi, un grup de artişti ce-l au ca mentor şi şef de şcoală pe Aleksei VENEŢIANOV (1780—1847). Făcînd gestul pe care avea să-l facă şi Millet, Veneţianov părăsea capitala şi se retrăgea la mica lui proprietate din satul amintit, pe care o cumpărase mai înainte. În anul 1820 cînd se producea acest eveniment, Veneţianov era un artist matur. Se formase, ce-i drept, în afara Academiei, copiind tablouri de la Ermitaj, dar fusese atestat academician şi, ca portretist, se bucura de un real prestigiu. A trebuit să vadă, însă, un tablou al pictorului francez Granet, reprezentînd un interior de biserică, cu un efect de lumină care l-a fascinat, pentru a nu mai putea să-şi urmeze calea pe care mersese pînă atunci. În căutarea secretului bănuit că s-ar ascunde în pînza lui Granet, el va ajunge la concluzia că trebuie să picteze după natură şi numai după natură, lăsînd la o parte toate preceptele academismului. «M-am decis să învinge imposibilul — scria el unui prieten — şi atunci m-am dus la ţară unde m-am pus pe lucru. Pentru a izbîndi, a trebuit să renunţ la toate regulile şi manierele învăţate în cei douăzeci de ani de copiere la Ermitaj şi să adopt procedeele folosite de Granet, care mi s-au relevat în modul cel mai simplu.

Scanned with OKEN Scanner

Totul era să nu redai nimic altfel decît se prezintă în natură, să nu te supui altcuiva decît ei, fără a recurge la maniera vreunui alt artist oricare ar fi acesta. Adică să nu pictezi tablouri à la Rembrandt, à la Rubens, ci simplu, ca să zicem aşa, à la Natura»[1].

Găsim în aceste cuvinte simple, în afara oricărui alt program zgomotos, o profesiune de credinţă ce-şi va găsi ulterior dezvoltarea teoretică în scrierile lui Belinski, ale lui Cernîşevski, ale lui Dobroliubov şi aplicarea practică în mai toată pictura rusă a celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea. Pînă atunci, Veneţianov trece însă la acţiune. Primul său tablou executat după noua metodă, *Hambarul* (1823), reprezintă o scenă de gen cu ţărani, o scenă de muncă, de fapt, eroul principal fiind, aici, în intenţia pictorului, lumina. Pentru ca aceasta să pătrundă din abundenţă în semiobscuritatea firească a magaziei respective, se spune că artistul a tăiat cu fierăstrăul unul dintre pereţi, obţinînd astfel, ca la teatru, un interior de tipul „Kastenraum". Rezultatul n-a fost însă la nivelul aşteptărilor. În special figurile ţăranilor pozează în atitudini ţepene, fără a fi integrate firesc în atmosferă. Îşi spuneau cuvîntul aici diletantismul, ca şi rutina academistă, lipsa de experienţă nepermiţîndu-i lui Veneţianov să se rupă cu totul de vechile canoane. Au urmat alte tablouri precum: *Dimineaţa moşieresei*, *La arat*, *La seceriş*, *Petrecerea recrutului*, *Intoarcerea soldatului*, *Cuminecarea muribundului*, *Păstoraş dormind* etc. Ce putem constata în toate este dorinţa artistului de a-şi adapta tehnica picturală la exigenţele ridicate de redarea luminii, a atmosferei. În acest domeniu, renunţînd la ecleraj şi pictînd în natură, el s-a apropiat deseori, în peisaje, de rigorile *plein air*-ului. Situată sub semnul unui naturalism naiv, spontan, sincer, învăluit în lirism, opera lui Veneţianov se află la polul opus oricărui academism savant şi arid. Abordînd realitatea ca un primitiv — căci dă parcă uitării învăţătura academică acumulată anterior — Veneţianov vădeşte o adevărată manie descriptivă, omul, peisajul, lucrurile fiind tratate deopotrivă de amănunţit şi fără nici o preocupare pentru surprinderea realităţilor de ordin moral sau social. Atmosfera patriarhală ce se degajă din tablourile sale nu trădează, în adevăr, nici o crispare, nici o violenţă, nici un conflict. De reţinut este doar atitudinea de simpatie pentru ţăran — idealizarea acestuia putînd fi considerată ca un reziduu al concepţiilor romantice — şi optimismul funciar al pictorului. Dar şi aşa aportul lui Veneţianov la istoria picturii ruse apare important. Pentru a-l evalua lucid, ce s-a scris despre el nu ne prea ajută. Doi dintre exegeţii de seamă ai artei ruse, V. Stasov şi A. Benois, îi exagerează deopotrivă rolul jucat, dar în sensuri diferite şi, paradoxal, contrar cu poziţia pe care ne-am fi aşteptat s-o aibă fiecare faţă de un artist cu vederi incontestabil democrate. Astfel, Stasov, campionul criticii realiste, apologetul *peredvijnicilor* care au în Veneţianov un precursor, îi neagă acestuia atît caracterul naţional, cît şi valoarea intrinsecă[2], în timp ce aristocratul Benois, adeptul artei pentru artă, unul dintre animatorii mişcării «*Mir iskusstva*», consideră că Veneţianov «a întrecut rezultatele obţinute de Courbet, Millet şi impresionişţii cu *plein air*-ul lor»[3]. Făcînd abstracţie de asemenea aprecieri, rămîne pozitiv faptul că Veneţianov pune pictura de gen în drepturile ei. Neacceptată în Academie, aceasta era practicată numai cu totul sporadic. Se pot cita doar cîteva nume de pictori ruşi care au lăsat tablouri de gen cu subiecte din viaţa claselor de jos înainte de experimentul de la Safonkovo. Nikolai ARGUNOV (1771—1829), Ivan FIRSOV (1733— după 1785), Mihail ŞIBANOV, Ivan ERMENEV (1746—1792), Vasili TROPININ (1776—1857) sînt singurii care încă din secolul al XVIII-lea, în plin clasicism, au redat în unele lucrări chipuri şi scene cu ţărani sau cu tîrgoveţi. Nici aceştia n-au făcut-o însă programatic şi constant, ca Veneţianov. În plus, acesta din urmă a făcut şcoală. În sensul de curent şi în acela propriu al cuvîntului, căci prin atelierul pictorului, atît la Safonkovo, cît şi la Petersburg, unde îşi are locuinţa şi unde revine în special iarna, se perindă un mare număr de discipoli, vreo şaptezeci, dintre care unii şi-au înscris numele în istoria artei naţionale ca peisagişti şi janrişti remarcabili: SOROCA, ALEKCEEV, TÎRANOV, PLAHOV, DENISOV, ZELENŢOV, KRÎLOV ş.a.

În majoritatea cazurilor, învăţăceii lui Veneţianov sînt fii de iobagi şi, potrivit regulamentului Academiei, nu aveau acces la cursurile acesteia. Cu atît mai mare ne apare rolul maestrului care, datorită intuiţiei, depista talentele tinere, apoi cu multă cheltuială de energie şi de bani, întreprindea o serie de demersuri (există scrisori emoţionante) pentru eliberarea lor din şerbie, avînd de înfruntat totdeauna rezistenţa acerbă a moşierilor, stăpîni pe sufletul şi talentul supuşilor. Mai trist a fost cînd, emancipaţi social şi profesional, unii dintre ucenici l-au renegat, au renunţat la idealurile inculcate de el şi au aderat la academism, făcînd cariere mediocre în cadrul artei oficiale.

Scanned with OKEN Scanner

Este ciudat că adevăratul succesor al lui Veneţianov, care avea să facă încă un pas spre afirmarea artei democrat-revoluţionare, n-a fost un elev format în atelierul său, ci un autodidact, ca şi el, pe nume Fiodor FEDOTOV (1815—1852). Ofiţer de carieră şi pictor de duminică, făcînd cópii, în special după « micii olandezi», Fedotov ajunge cu timpul să depăşească stîngăciile specifice amatorismului şi să stăpînească meşteşugul fără a ajunge la virtuozitate. Spre deosebire de Veneţianov, care nu reţinuse aspectul moral şi social al realităţilor zugrăvite, el are înclinaţii de moralist. Sub influenţa literaturii, în special a lui Gogol, cu care are comun simţul de comediograf, ca şi pe cel al satirei (nu degeaba Stasov l-a numit un « Gogol al picturii noastre»), Fedotov pictează scene de gen, dar nu cu indiferenţă şi la întîmplare, ci exprimîndu-şi direct sau aluziv o judecată, un verdict. Cît despre subiecte, regimul de teroare, cu atmosfera lui înăbuşitoare, din timpul lui Nikolai I i le oferă din abundenţă. *Proaspătul cavaler*, *Mireasa descurcăreaţă*, *Văduvioara*, *Maiorul în peţit*, *Encore*, *încă o dată, encore* sînt lucrări care narează mici întîmplări, mici drame umane menite să stîrnească nu atît indignare, cît ironie şi sarcasm, compasiune şi duioşie. El însuşi victimă a sărăciei şi neînţelegerii, epuizat fizic şi spiritual, Fedotov murea la ospiciu la numai treizeci şi şapte de ani, în ajunul Războiului Crimeii, fără a se realiza pe deplin.

Tocmai acest război şi mai precis înfrîngerea suferită de ţarism la capătul lui, în 1856, va însemna însă un moment crucial în istoria Rusiei, determinînd schimbări de fond în toate sectoarele vieţii social-economice, politice, culturale, inclusiv literar-artistice. Ruina economică adusă de război şi răscoalele ţărăneşti ce i-au urmat au pus cu acuitate problema reformelor aşa-zise « de sus ». Abolirea iobăgiei în 1861, înfiinţarea *zemstvelor* (consilii de administraţie locală), în 1864, au fost printre paliativele aplicate cu scopul de a se scoate regimul ţarist din criză. Dar contradicţiile existente n-au fost eliminate, ci li s-au adăugat altele. Starea de mizerie a maselor populare n-a fost ameliorată, ci agravată. Nemulţumirile n-au fost atenuate, ci exacerbate. De la etapa nobiliară a revoluţiei, specifică Rusiei feudale, se trecea acum la etapa burghezo-democratică ai cărei ideologi, *raznocinţii*, altfel spus inteligheţia rusă, vor fi cei care vor purta lupta în prima fază a ascensiunii capitaliste. Această luptă se va purta în forme ilegale violente, ca cele practicate de anarhişti, şi în forme legale, cum au fost paşnicele « ieşiri» în popor ale narodnicilor, menite să ducă la iluminarea ţărănimii, considerată eronat hegemon al revoluţiei viitoare. Printre formele legale, un rol însemnat era rezervat, de către ideologii mişcării, literaturii şi artei, ceea ce explică întru totul combativitatea ce se cere artistului în chiar detrimentul specificităţii artei, al formei, al calităţii intrinseci a acesteia. Fundamentînd teoretic imperativele momentului, un Cernîşevski vedea în artă un adevărat « manual al vieţii». În dizertaţia sa « Raporturile estetice ale artei cu realitatea», publicată în 1855, el pornea de la aserţiunea că « frumosul este viaţa» însăşi, artistul trebuind, prin urmare, să se ocupe nu de un frumos în sine, înţeles în mod idealist, ci de viaţă, de ideile care o slujesc. Şi se ştie că Cernîşevski n-a propovăduit în pustiu. Teza lui a fost însuşită de majoritatea scriitorilor şi artiştilor democraţi şi pusă în aplicare cu osîrdie, chiar cu un oarecare exces de zel. Oricum, la un bilanţ, dacă se cîntăresc toate argumentele pro şi contra, se constată că în epocă artiştii ruşi au avut un rol pozitiv şi creaţia lor a răspuns adecvat comenzii sociale formulate răspicat sau doar deduse din situaţia dată. În pofida unor scăderi înregistrate în planul formei, în comparaţie cu ultimele inovaţii contemporane din arta franceză, să zicem, emanciparea faţă de academism, descătuşarea din strînsoarea armurilor prăfuite ale acestuia pot fi trecute la activ, măcar că soldul general continuă să fie grevat de tirania unor precepte noi, absolutizante şi ele. Sub aspectul funcţiilor ei, gnoseologică şi formativă, arta rusă din perioada amintită îşi îndeplinea oricum menirea şi, prin preocupări, cel puţin, nu putem să nu constatăm că ea se înrudea cu tradiţiile statornicite de un Goya, de un Daumier, de un Courbet. Aşadar, dacă ceva i-a dăunat totuşi picturii ruse din această perioadă, nu realismul ei este de vină, ci poate poziţia ei prea strînsă şi subalternă faţă de literatură, de la care împrumută mijloace de expresie (narativism, descriptivism, psihologism), neglijîndu-le pe ale sale proprii, specifice. De aici contradicţia inevitabilă dintre conţinutul progresist şi cantonarea în formule tehnice revolute.

Cînd facem aceste observaţii, se înţelege că nu urmărim să minimalizăm cu ceva valoarea picturii din perioada respectivă, preferîndu-i « arta pentru artă», profesată încă în Academie. Din ce în ce mai searbădă, în ciuda imensului aparat de artificii tehnice pus în mişcare, nu aceasta constituia, bineînţeles, alternativa care să merite opţiunea noastră. De altfel, cei mai buni pictori reprezentanţi ai curentului realist îşi vor da,

Scanned with OKEN Scanner

cu vremea, ei singuri seama de partea slabă a creaţiei lor şi, către sfîrşitul perioadei, în concurenţă şi cu alte tendinţe ce-şi fac apariţia, vor acorda mai multă atenţie problemelor de limbaj, ajungînd în cele din urmă la sinteze de o certă valoare şi originalitate, concepute în sensul spiritului modern, avansat, al timpului. Rămîne totuşi ca în situaţiile cînd acest lucru nu se întîmplă, mai ales în faza de început a mişcării, cînd fervoarea militantismului social îl acaparează pe artistul cetăţean abătîndu-l de la subtilităţile formale, judecata de valoare pe care o emitem să ţină seamă de toate circumstanţele momentului istoric ca şi de locul de pe glob unde are loc fenomenul. Numai aşa concluziile nu vor păcătui de exclusivismul unor istoriografi tentaţi să aplice şi altor ţări criteriile valabile pentru arta dintr-o anumită ţară apuseană.

Cine sînt însă artiştii la care ne referim şi de unde provin ei. Asemenea lui Veneţianov, lui Tropinin, lui Fedotov, mulţi şi-au început activitatea la Moscova, unde au urmat Şcoala de pictură şi sculptură. Această instituţie era tutelată doar formal de Academia din Petersburg pentru că, de fapt, o concura pe aceasta, disputîndu-i autoritatea în provincie şi promovînd o artă mai puţin obedientă faţă de preceptele clasicismului şi mai legată de realitatea rusească. Alţii au ieşit chiar din sînul Academiei cu al cărei dresaj nu s-au mai putut însă împăca. În fond, Academia nu se mai prezenta nici ea ca o citadelă inexpugnabilă. Nici nu mai era ceea ce fusese odată. În locul compoziţiilor de odinioară animate de înalte idealuri, proliferau acum pînze uriaşe, acele «*grandes machines*» menite să compenseze sterilitatea din planul ideilor. Ca şi în cazul altor ţări, nu există o dată anumită care să consemneze decesul artei academiste. Crepusculul s-a prelungit într-un lent proces de disoluţie, elemente vetuste din recuzita ei intrînd în combinaţie cu altele de factură realistă, într-un inextricabil amestec ce va face destul de anevoioase, dacă nu imposibile, delimitările dintre artişti.

Şi totuşi, în istoria Academiei de arte şi a artei ruse în general există o dată memorabilă, şi anume 9 noiembrie 1863. În această zi, treisprezece absolvenţi ai Academiei s-au retras de la concursul tradiţional pentru medalia de aur întrucît cererea lor de a se înlocui tema oficială, « Ospăţ în Walhalla», cu una liberă, din realitatea naţională, nu a fost satisfăcută. Incidentul ar fi putut trece altădată neobservat. Nu însă acum. În atmosfera explozivă din acea perioadă, întîmplarea a servit drept detonator, iar consecinţele incidentului s-au dovedit a fi de importanţă capitală. Asemenea retragerii lui Veneţianov la Safonkovo, gestul părăsirii Academiei ce implica renunţarea de bună voie a celor treisprezece la toate drepturile şi privilegiile cuvenite în urma absolvirii, avea semnificaţia unei adevărate secesiuni dintre acelea care punctează atît de frecvent istoria artei europene moderne. Ce a urmat evenimentului se ştie. Cei treisprezece contestatari s-au unit într-un « artel» de creaţie, o confrerie de tip falanster, ce avea la bază principiile de funcţionare preconizate de Cernîşevski în romanul « Ce-i de făcut?», adică principiile socialismului utopic ce presupunea împărţirea în comun a comenzilor şi a veniturilor, expoziţii de grup etc.

Nu s-ar putea spune că în cadrul « artelului» totul a mers ca pe roate. Cu timpul, în sînul său au apărut contradicţii şi, către 1870, desfiinţarea lui devenise iminentă. Un lucru este însă cert: în cei şapte ani de activitate, artiştii grupului, avîndu-l în frunte pe Kramskoi, un animator pasionat şi energic, şi-au limpezit multe probleme, au creat opere semnificative şi au acumulat o bogată experienţă organizatorică. Era tocmai ce le trebuia pentru ca, în 1870, aliniindu-se cu pictorii ce activau în această vreme la Moscova, sub acelaşi stindard al artei democrate, să pună bazele unei alte asociaţii mai puţin utopice şi, deci, mai eficiente. Este vorba de astă dată despre Asociaţia *peredvijnicilor* (a artiştilor ambulanţi) care-şi propunea să organizeze (şi avea s-o facă) expoziţii itinerante în principalele oraşe din ţară. Inovaţia era dintre cele mai interesante şi impactul ei în public nu putea fi decît salutar. Mai cu seamă că prin mişcarea *peredvijnicilor* nu trebuie să înţelegem doar o mai largă difuziune, doar o expansiune pur geografică[4]. De apreciat este în special platforma de idei comună care a asigurat omogenitatea grupului, coerenţa lui şi longevitatea Asociaţiei. Deşi, ca orice organism viu, a cunoscut o evoluţie, o ascensiune, un apogeu şi o pantă descendentă urmată de o fază crepusculară şi de dezintegrare, Asociaţia a izbutit pentru o lungă perioadă să unească forţele cele mai viabile din arta rusă şi să le călăuzească spre un ţel comun, şi anume acela al slujirii idealurilor de dreptate, de înălţare morală, şi de progres social. Demascarea şi osîndirea exploatării, a opresiunii poliţieneşti, a abuzurilor de tot felul, ca şi a tuturor celorlalte racile grave ce minau regimul ţarist, compasiunea faţă de « oropsiţi şi obidiţi» acestea erau imperativele de care *peredvijnicii* au ştiut să asculte totdeauna. Unii dintre

Scanned with OKEN Scanner

ei o făcuseră şi înainte de a iniţia mişcarea respectivă, adică în anii '60. Acum, la începutul deceniului opt, era nevoie însă şi de altceva decît de etalarea durerilor, a umilinţelor şi năpăstuirilor de tot felul. Mai era nevoie şi de a demonstra că «umilinţii şi obidiţii» erau demni de o soartă mai bună şi că, prin luptă, şi-o pot făuri. Or, înţelegînd tocmai acest lucru, *peredvijnicii* nu s-au mai mulţumit cu micul tablou de gen, conceput în registrul minor al satirei de moravuri sau în cel melodramatic şi elegiac caracteristic pentru Fedotov şi pentru unii artişti activi în anii '60, ci au abordat o tematică majoră, revoluţionară, de factură epică, tratată în spirit monumental. În plastică îşi face acum intrarea eroul pozitiv, exponentul năzuinţelor populare de mai bine, revoluţionarul, asemenea eroi netrebuind plăsmuiţi în imaginaţie pentru că realitatea îi împinsese ea singură pe scena istoriei. Iar cînd nu aceştia serveau de model, pentru întruchiparea aceloraşi năzuinţi, se făcea apel la istoria naţională, de unde şi marele avînt pe care-l cunoaşte acum, alături de scena de gen monumentală, pictura istorică. Peisajul însuşi, în aparenţă neutru faţă de implicaţiile cu tentă politică, este şi el pus în slujba cauzei pentru a contribui la educaţia cetăţenească, la sădirea sentimentului de dragoste pentru frumuseţile patriei.

Cît despre portret, în acest gen şcoala rusă de pictură avea o tradiţie îndelungată în prelungirea căreia *peredvijnicii* s-au înscris firesc, nu însă fără a aduce un spor în ceea ce priveşte sondarea vieţii spirituale a celor portretizaţi, ca şi în privinţa soluţiilor tehnice, a calităţilor plastice propriu-zise.

Fireşte, orice consideraţii de ordin general — şi cele referitoare la *peredvijnici* nu fac excepţie — riscă să fie, prin forţa lucrurilor, simplificatoare, schematice, nivelatoare. În realitate, luaţi separat, artiştii acestei grupări vădesc deosebiri esenţiale unul faţă de altul, atît ca preocupări, cît şi ca temperament, ca stil. Personalităţi distincte, ei conferă operei proprii, în ciuda unei concepţii şi a unor idealuri comune, un timbru inconfundabil. Îi avem în vedere, cînd facem această afirmaţie, fireşte, pe cei mai proeminenţi dintre ei, asupra cărora o să şi insistăm de fapt, căci, ca în orice mişcare de asemenea anvergură, au existat în grupul *peredvijnicilor* şi pictori minori la care bunele intenţii singure, fără o acoperire corespunzătoare în materie de talent, nu justifică o discuţie în cadrul limitat al lucrării de faţă. Printre cei care merită însă o asemenea discuţie, se află (oricum) şi Ivan KRAMSKOI (1837—1887). Şi poate nici el prin opera lăsată, nu prea întinsă şi nici întru totul realizată, cît prin anvergura personalităţii, prin cutezanţa gîndirii, prin energia clocotitoare cheltuită în slujba ideilor pentru care militează. Adevărat *spiritus rector* al mişcării (încă de pe vremea «artelului», în atelierul său aveau loc aşa-zisele «joi», zile în care se dezbăteau problemele privitoare la viitorul artei ruse), Kramskoi, alături de Stasov, a făcut cel mai mult pentru înarmarea ei teoretică, tot el fiind un adevărat vîrf de lance în lupta dusă cu detractorii şi cu adversităţile de tot felul. Din păcate, aşa cum se întîmplă cu mulţi vizionari, el n-a realizat în practică decît parţial idealul spre care a ţintit. Alergînd după himera sa, nemulţumit el însuşi de rezultatele mediocre ale muncii sale, artistul a trăit eterna dramă a desăvîrşirii, a autodepăşirii. Ceva din această dramă îşi află ecou şi în principala sa compoziţie intitulată *Cristos în deşert* (1872). Concepută în spiritul capodoperei *Cristos arătîndu-se norodului*, realizată de A. Ivanov cu peste douăzeci de ani în urmă, lucrarea lui Kramskoi îl prezintă pe «Fiul omului» demitizat, fără atributele sacre ce aureolau imaginea tradiţională. Cristos ne apare ca un ins însingurat, rătăcit printre stînci aride, desculţ, cu mîinile încleştate pe genunchi, cu privirea fixă, cu chipul răvăşit, cufundat în solilocvii chinuitoare, încercînd parcă să rezolve o dilemă. Şi în adevăr, avînd un caracter autobiografic, tabloul înfăţişează, de fapt, în limbajul alegoric împrumutat din Noul Testament, drama omului înaintat al epocii, drama intelectualului, a artistului democrat pus în faţa unei dileme: a alege calea jertfei pentru binele obştei sau a se îngriji de binele personal. Potrivit intenţiei lui Kramskoi, *Cristos în deşert* urma să facă parte dintr-un întreg ciclu inspirat de patimile evanghelice, operă de moralist plină de patetism, cum rezultă din studiile pregătitoare. Dar nu şi-a dus la bun sfîrşit intenţia. Cît priveşte alte compoziţii cum sînt *Vizionarea casei vechi*, *Rusalcele*, *Noaptea cu lună*, ele nu ne comunică prea mult. Portretele, în schimb, îl recomandă ca pe un bun maestru al genului, el putîndu-i egala, în epocă, pe Perov şi chiar pe Repin. Unele dintre portretele executate de el reprezintă personalităţi ilustre ale literaturii ca: *Lev Tolstoi*, *Saltîkov-Scedrin*, *Nekrasov*. Altele însă redau personaje anonime, uneori din anturajul familiei (*Lectură*, *Necunoscuta*, *Durere nemîngîiată*), ele putînd trece drept tablouri de gen, cum o sugerează şi titlurile. De reţinut ca pe o

Scanned with OKEN Scanner

realizare de vîrf, şi în plus, cu o doză de inedit, portretul unui ţăran, *Mina Moiseev*, cuceritor prin francheţea şi forţa morală pe care le exprimă chipul personajului.

Deşi rezultatele practice nu o arată, din corespondenţa sa se poate vedea că artistului nu-i erau cu totul străine nici preocupările legate de înnoirea limbajului, numai că, din prudenţă, se arată şi în această privinţă reticent. Într-o scrisoare către Repin recunoaşte că: « Noi trebuie negreşit să ne îndreptăm către lumină, culori şi atmosferă, dar . . . cum să facem să nu pierdem pe drum ceea ce are artistul mai de preţ — inima?»[5], de unde reiese că latura afectivă, sinceritatea, ataşamentul la cauză îi erau mai scumpe decît strălucirea formală a tabloului. Şi măcar el se arată cît de cît preocupat de problemele formei, dar unii confraţi ai săi, tovarăşi în Asociaţie, nici nu-şi propun să mediteze la asemenea subtilităţi. Afirmaţia este valabilă în special pentru cei mai în vîrstă şi pentru cei formaţi la Moscova: PEROV, NEVRIOV, PRIANIŞNIKOV, SOLOMATKIN, KORZUHIN, ŞVARŢ, MIASOEDOV sînt dintre aceştia. Este semnificativ că unii dintre ei (Perov, Svarţ, Repin chiar) ajunşi la studii în Franţa, şi-au scurtat în mod voluntar sejurul acolo neaderînd la problemele aflate în centrul de interes al artiştilor francezi. Iar Vasili MAKSIMOV (1844—1911), părăsind şi el Academia cu trei ani mai tîrziu decît o făcuseră confraţii mai vîrstnici, a renunţat de bună voie la medalia de aur şi la călătoria de studii peste graniţă declarînd: « Vreau să studiez la început Rusia şi bietul sat rusesc pe care nimeni la noi nu-l cunoaşte şi nu-i ştie nevoia şi durerea»[6], ceea ce a şi făcut cu posibilităţile sale modeste.

Dintre aceşti artişti, singur Vasili PEROV (1833—1882) ne reţine în mod deosebit atenţia. O face ca « moştenitor şi continuator nemijlocit al lui Fedotov», cum se exprimă Stasov şi cum o indică unul dintre primele sale tablouri intitulat *Fiul paraclisierului numit registrator de colegiu*, un adevărat frate al *Proaspătului cavaler* al lui Fedotov, în ambele lucrări fiind veştejite infatuarea unor arivişti în contrast cu sordidul situaţiei lor materiale şi cu mizeria lor sufletească. Faţă de Fedotov, Perov extinde însă mult aria de investigare, în raza criticii sale intrînd venalitatea negustorilor, turpitudinea şi ipocrizia clerului, obscurantismul întreţinut de cercurile diriguitoare. Ca portretist, îi datorăm o remarcabilă efigie a lui *Dostoievski* ca şi portretele lui *Turgheniev*, al dramaturgului *A. Ostrovski*, al istoricului *Pogodin*, al doctorului *Pirogov* şi altele.

Un dispreţ suveran pentru formă, bogăţiei şi armoniei coloristice preferîndu-le forţa expresiei, iar frumuseţii formale, în general, — frumuseţea morală, manifestă şi Nikolai GHE (Gay) (1831—1894), un fervent adept al lui Tolstoi şi zelator al traducerii doctrinei acestuia în practică. Numai ca doctrină se apropie însă de Tolstoi, pentru că temperamental el este o rudă apropiată a lui Dostoievski. Sondează ca şi acesta zone limită ale sufletului omenesc, cultivă aceleaşi stări paroxistice şi profesează acelaşi realism brutal, în aceleaşi violente contraste de umbră şi lumină, cu acelaşi scop de a răscoli şi biciui conştiinţele. Este greu să nu fim tentaţi a vedea, de pildă, în atmosfera tensionată din compoziţia *Cina cea de taină* o mare asemănare cu « Posedaţii» lui Dostoievski. Ca şi Kramskoi, Ghe se adresează Evangheliei din care îşi ia subiectele şi, tot ca el, îşi demitizează eroii, atribuindu-le calităţile sau defectele contemporanilor săi. În compoziţiile *Ce este adevărul?*, *Golgota*, *Răstignirea*, Cristosul zugrăvit de el este un biet nenorocit asupra căruia s-au abătut năpastele. În special *Răstignirea*, concepută ca un urlet de durere şi deznădejde al întregii umanităţi martirizate de atîtea ori de-a lungul istoriei, ni-l sugerează pe Goya, cel din *Trei mai 1808*, din « Dezastrele războiului» sau din *Cristos în grădina Ghetsimani*. Aceeaşi predilecţie pentru suplicii, aceeaşi revoltă în faţa arbitrarului ca şi la pictorul spaniol, dar fără scînteierile din tuşa acestuia şi mai ales fără acea autosupraveghere în lipsa căreia se poate foarte lesne aluneca în naturalism. Dramatic şi sumbru ni se dezvăluie Ghe şi cînd abordează teme istorice. În compoziţia *Petru I interogîndu-l pe ţareviciul Aleksei* avem cea mai elocventă dovadă. În coliziunea dintre cele două caractere puternice, deslușim de fapt lupta dintre două lumi în acţiune: cea retrogradă, a vechiului, simbolizată de ţarevici, şi cea a viitorului reprezentată de ţarul reformator. De remarcat că tocmai această latură a creaţiei lui Ghe va fi reluată frecvent de pictorii taberei democrate şi nu cea inspirată de Evanghelie care va rămîne, totuşi, în această perioadă aproape o excepţie.

Oarecum în ordinea excepţiilor trebuie privit şi Vasili VEREŞCIAGHIN (1824—1904). În primul rînd pentru că, fără a adera formal, ca membru cu drepturi depline, la Asociaţia *peredvijnicilor*, a expus mereu alături de aceştia, împărtăşindu-le pe deplin idealurile. În al doilea rînd pentru că el a abordat o tematică mai puţin obişnuită, aceea a războiului zugrăvit în scene de bătălie sau în scene din viaţa cazonă, dar de pe

Scanned with OKEN Scanner

poziţii declarat pacifiste. Ostil războiului pe care-l denunţă ca pe una dintre marile calamităţi ce bîntuie omenirea, el, asemenea lui Goya, asemenea lui Grigorescu, dispreţuieşte pozele belicoase marţiale, ca şi paradele, ce făceau obiectul pictorilor batalişti, şi zugrăveşte soldaţi simpli cuprinşi în vîltoarea luptei *(Rănit mortal, Atac prin surprindere, In ambuscadă)* sau scene abominabile ca *Triumf*, *Trofee* înfăţişînd atrocităţile aplicate în tratamentul prizonierilor sau *Apoteoza războiului* — o alegorie macabră ce înfăţişează o piramidă formată din cranii umane dedicată, asemenea unui monument, « tuturor marilor cuceritori din trecut, prezent şi viitor», aşa cum glăsuieşte inscripţia inserată chiar de autor la baza compoziţiei. Participant la mai multe campanii militare începînd cu cele din Turkestan, continuînd cu cea de la 1877—1878 din Balcani şi sfîrşind cu războiul ruso-japonez din 1904—1905, căruia i-a căzut chiar el victimă, pierind în valuri o dată cu vasul « Petropavlovsk», scufundat de inamic, Vereşciaghin-reporterul de front a fost dublat şi de un etnograf interesat de obiceiuri, de tipuri, de costume, de monumente, pretutindeni unde a călătorit (Asia Centrală, Palestina, Siria, India) realizînd, în maniera unui Meissonier, scene de gen şi peisaje evocatoare *(Gur Emir, Tadj Mahal, Palatul din Buhara, Fumătorii de opiu* ş.a.).

Deşi îşi cîştigase o faimă şi în străinătate, graţie mai ales pacifismului său militant, Vereşciaghin încă nu ne oferă statura unui artist de anvergură europeană, aşa cum, fără îndoială, avea să fie contemporanul său, Ilia Repin.

Cu REPIN (1844—1930) se poate spune, în adevăr, că pictura rusă cunoştea un moment de plenitudine. În virtutea vîrstei, fiind mai tînăr cu un deceniu decît membrii fondatori ai Asociaţiei *peredvijnicilor*, el a beneficiat de toată experienţa acestora. În plus, a fost înzestrat cu calităţi pe care nici predecesorii şi nici confraţii de generaţie ca IAROŞENKO, SAVIŢKI, MAKSIMOV, POLENOV ş.a. nu le-au întrunit într-o măsură comparabilă. Realismul său pătruns de o gîndire filosofică înaintată, umanismul, caracterul popular şi naţional, ca şi măiestria profesională cu care a abordat o problematică vastă şi de stringentă actualitate în epocă, tratată mai în toate genurile, îl definesc ca pe exponentul cel mai reprezentativ al artei ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Fiu al unui colonist militar din gubernia Harkov, provenind adică din « iobăgia cazonă» a lui Nikolai I, Repin ajungea la Petersburg după o trudnică ucenicie de iconar, ce ne aminteşte de junepea lui Grigorescu. A urmat, în capitală, Academia imperială de arte pe care a sfîrşit-o cu brio, obţinînd medalia de aur pentru compoziţia *Invierea fiicei lui Iair* (azi la Muzeul rus) şi, în paralel, aşa-zisa « Academie a lui Kramskoi» frecventînd, cu alte cuvinte, atelierul acestuia unde se ţineau întruniri în fiecare joi. Este şi motivul pentru care se putea considera, cu mîndrie, om al « anilor şaizeci».

Prima sa operă care a marcat o etapă nouă în înţelegerea misiunii pe care trebuia să o aibă artistul realist a fost compoziţia *Edecarii de pe Volga*. Este un tablou a cărui elaborare îndelungată rezumă, am putea spune, prin schiţele şi variantele ce-l preced, întreaga evoluţie a picturii ruse de gen, realizate în cei cincizeci de ani cît trecuse de la descinderea lui Veneţianov la Safonkovo. Spre deosebire de pictura de gen de pînă atunci, în care ironia alterna cu invectiva, compasiunea cu condescendenţa, elegia cu melodrama, în tabloul lui Repin asistăm pentru prima oară la trezirea celor oprimaţi. Şi cei treisprezece bărbaţi de vîrste şi temperamente diferite înhămaţi la edec sînt oprimaţi şi, încă în modul cel mai brutal. Ei nu sînt însă înfrînţi, soarta lor nu este fără ieşire, ei nu ne inspiră milă. Dimpotrivă, aşa cum i-a caracterizat Stasov, ei sînt « oameni puternici, cu suflete tari, de neînfrînt, care au creat cîntecul voinicesc Dubinuşka» [7]. Pictîndu-i, Repin a creat, de aceea, nu o simplă satiră la adresa exploatării, nu un bocet, ci o adevărată epopee optimistă despre forţa şi frumuseţea morală a poporului. Toate acestea se pot observa însă abia în lucrarea finită, din 1873 (aflată la Muzeul rus), nu şi în variante, nu şi în schiţe care redau materialul brut, neprelucrat. Cît despre meşteşugul tehnic, el este la înălţimea viziunii. Precizia şi forţa desenului, varietatea atitudinilor, impresia justă a efortului, a mişcării personajelor, ca şi coloritul cald, în nuanţe de ocruri, totul pare să ateste maturitate şi emancipare deplină faţă de dresajul academic. Lucru confirmat şi de succesul pe care tabloul l-a avut la Expoziţia mondială de la Viena din 1873. În acest an, pictorul ajungea, de altfel, la Paris unde se putea confrunta cu ceea ce se realizase în capitala artei. N-a fost, se pare, prea încîntat de unele experienţe de ultimă oră şi, asemenea altor pictori ruşi, s-a grăbit să se întoarcă în patrie. Un cîştig a avut totuşi. Aprecierea pe care i-o acordă lui Manet, ca şi interesul pentru peisaj, pentru *plein air* îşi vor găsi ecou în operele viitoare. Nu degeaba, Kramskoi va scrie cu luciditate, la un

Scanned with OKEN Scanner

moment dat: « Despre colorit nu avem nici cea mai vagă reprezentare. Din toți pictorii (noștri n.a.) doar Repin înțelegea de-adevăratelea cum stau lucrurile» [8].

Întors de la Paris, Repin plonjează imediat în lumea satului, stabilindu-se pentru o vreme în locurile natale. Aici execută mai multe lucrări cu scene din viața țăranilor *(Plecarea recrutului, Șezătoare, Țăran sfios* ș.a.) dar nimic de excepție. Abia în 1883, la un deceniu după *Edecarii*, și la capătul unei munci laborioase, reușește să dea o capodoperă, și anume *Procesiunea religioasă din gubernia Kursk*, sinteză pregnantă și cuprinzătoare a societății rusești de după reformă. Folosind prilejul oferit de o asemenea procesiune, fenomen atît de frecvent în Rusia medievală, pictorul surprinde această gloată eterogenă pusă în mișcare ca de un resort nevăzut. Este prezentată pe pînză toată Rusia provincială, bogată și săracă, ipocrită și fanatică, umilă și trufașă, asuprită și asupritoare, resemnată și încrezătoare în izbăvire. Apar aici stratificați riguros în ierarhii, moșieri și vătafi « otkupcici» și « pristavi», « uriadnici» și clerici și, bineînțeles, țărani, mulți țărani de curînd eliberați din șerbie, mulți cerșetori, toate aceste imagini fiind uimitor de autentice ca tipologie, uluitor de expresive, de veridice în plan artistic.

O temă care-i captează atenția și căreia Repin îi consacră cîteva tablouri este mișcarea revoluționară a narodnicilor. Îi surprinde pe aceștia în faza descendentă a luptei lor, înțelegînd și reușind să redea în imagini vibrante tragismul inerent izolării în care se aflau, uneori măcinați de contradicții tulburătoare, eroii săi. Deși învinși (arestați, deportați, osîndiți la moarte), acești luptători apar în pînzele lui Repin totdeauna triumfători pe plan moral.

Pentru forța morală pe care o degajă, o mențiune specială merită și portretele unor personalități ale culturii ruse ca Tolstoi, Stasov, Musorgski, în acest gen artistul putînd fi cu greu depășit nu numai sub aspectul forței de pătrundere în lumea lăuntrică a personajului, dar și ca execuție. O demonstrează elocvent suita de studii, adevărate opere de bravadă executate cu mult nerv, în tușe largi, cu multă concizie în anii 1902—1903 pentru compoziția *Ședința solemnă a Consiliului de stat*.

Tot la nivelul maxim de bogăție în semnificații și de măiestrie se afirmă Repin și în pictura istorică. Două compoziții dintre cele mai cunoscute o demonstrează convingător, ambele ilustrînd direcții diferite ale registrului său afectiv. Este vorba, în primul rînd, de *Ivan cel Groaznic și fiul său Ivan*. Scena redă, cu tot dramatismul de rigoare, un moment din istoria aristocrației. Cu chipul răvășit, cu ochii ieșiți din orbite, avînd expresia terifică a lui *Saturn devorîndu-și fiii* de Goya, țarul înțelege îngrozit ireparabilul — că și-a ucis fiul și, o dată cu el, a pecetluit destinul întregii dinastii.

Celălalt tablou la care ne-am referit, *Zaporojenii*, este o pînză luminoasă, plină de tumultul vieții slobode pe care cazacii — adevărați eroi de baladă populară, desprinși parcă din « Taras Bulba», — o duc în disprețul celor care vor să-i supună, în cazul dat, sultanul Turciei, căruia îi trimit o scrisoare prea puțin reverențioasă, judecînd după rîsul care i-a contaminat pe toți participanții la acțiune. Conținutul scrisorii avea, de altfel, să-i inspire lui Apollinaire un poem nu lipsit de savoare.

Un asemenea sentiment al istoriei, o asemenea înțelegere a sensului dat evenimentelor evocate nu rămîne un caz izolat în pictura rusă a secolului trecut. În acest domeniu, Repin trebuie să-și împartă gloria cu un confrate mai tînăr. L-am numit pe Vasili SURIKOV (1848—1916), un siberian, cu simțul monumentalului, cu gustul artei țărănești și cu o mare simpatie pentru masele populare care devin adevăratul erou al pînzelor sale. Dacă Repin sau Ghe prezentau forțele istoriei intrate în conflict doar prin cîteva personaje, uneori numai prin două, Surikov aduce în scenă mulțimile. Asemenea compozitorilor contemporani (Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov) el scrie, în felul său, partituri nu numai pentru protagoniști, ci și pentru corul pe care îl intonează, în pînzele lui, masele populare, cu tot tumultul, cu toată varietatea lor de culori, de glasuri, de pasiuni. Aplecîndu-se asupra cronicilor, studiindu-le asiduu, el a aflat tîlcuri adînci, astfel că evocările sale nu sînt simple reconstituiri arheologice, ci adevărate epopei, despre momente cruciale ale istoriei naționale în care au acționat, în strînsă legătură cu masele, figuri energice ca Stenka Razin, Ermak, Petru I, Suvorov etc. Prima lucrare în care-și găsește expresie concepția filosofică a lui Surikov despre istorie este *Dimineața execuției streliților* (1881). Într-un fel, această compoziție reia tema înfruntării dintre forțele noului, înclinate spre reforme, reprezentate de Petru cel Mare, și cele vechi, dornice să perpetueze stările din Rusia patriarhală, temă tratată de Ghe în *Petru I interogîndu-l pe țareviciul Aleksei*. Numai că în locul țareviciului dizident, în tabloul lui Surikov apare corpul de streliți ce se răzvrătiseră împotriva țarului în timpul absenței acestuia

Scanned with OKEN Scanner

din țară. De altfel, nici Petru nu apare singur, ci înconjurat de cei care întruchipau forța guvernării sale: armata nou creată și solii acreditați la curtea sa. Interesant este că, înțelegînd caracterul complex al momentului respectiv, cu tot inexorabilul reformelor preconizate de tînărul țar, cu tragismul lipsei de înțelegere din partea răzvrătiților, cu duritatea manifestată de o parte și de alta, pictorul a știut să evite soluțiile simpliste ale împărțirii personajelor în eroi pozitivi și negativi. Așa cum țarul nu este prezentat ca un călău, în ciuda despotismului și a brutalității cu care-și pune în aplicare planurile, nici răsculații condamnați la spînzurătoare nu ne apar ca niște victime, ci ca niște oameni dîrzi, neînfricați. Îmbrăcați în cămașa albă a morții, cu făclii în mîini, aceștia se detașează din masa ternă a celor care-i petrec spre locul supliciului, prin forța caracterului, prin ură și dispreț față de tiran, prin neînfricata sfidare a morții. De remarcat și fundalul pe care se petrece acțiunea. De o parte zidul mohorît al Kremlinului, situat în tabăra țarului și a anturajului acestuia, ca o întruchipare a forței coercitive și implacabile, iar de cealaltă parte — biserica Vasili Blajennîi, luminoasă, multicoloră, asemenea mulțimii pestrițe ce se profilează pe ea.

Surikov declara odată: «Eu nu înțeleg acțiunile unor personaje izolate, fără popor, fără mulțimi, trebuie să le scot pe acestea în stradă»[9]. Și, în general, s-a ținut de cuvînt. Mai ales în vasta compoziție *Boieroaica Morozova* (1887) în care, la acțiunea ce se petrece pe o stradă din Moscova veacului al XVII-lea, participă, în adevăr, o mulțime impresionantă. Inspirată de marea schismă religioasă ce avea să împartă societatea rusească în două tabere, compoziția are în centru imaginea unei boieroaice fanatice, surprinsă într-un gest de fervoare a credinței, în momentul cînd era transportată pe o sanie într-un alai general la locul surghiunului. Evocînd această pagină de istorie, pictorul folosește prilejul pentru a etala o galerie de tipuri fiecare cu reacția sa proprie, specifică pentru spectacolul străzii în astfel de ocazii. Și totuși, într-un caz, Surikov nu-și respectă făgăduința de a scoate mulțimea în stradă. Avem în vedere tabloul *Menșikov la Berezovo*. Și de astă dată este vorba tot despre un surghiunit, și anume despre unul din sfetnicii lui Petru I, căzut în dizgrație după moartea acestuia. Eroul, înconjurat de familia sa, este înfățișat cufundat în gînduri, într-o stare de tensiune sufletească ce trădează temperamentul și forța caracterului. Alte tablouri ca *Trecerea Alpilor de către Suvorov* sau *Cucerirea Siberiei de către Ermak*, lucrări mai tîrzii, sînt mai apropiate de genul batalist și, ca atare, nu sînt lipsite de oarecare emfază și de conformism academist. Ca limbaj, Surikov este avantajat mai ales atunci cînd i se judecă nenumăratele studii și schițe în vederea compozițiilor. Găsim în ele și spontaneitate, și prospețime a coloritului, și dezinvoltură în așternerea tușei. Nouă cu adevărat în cadrul picturii ruse ar fi de reținut concepția decorativistă, concretizată printr-o oarecare aplatizare a volumelor și a spațiului în construirea compoziției. În felul ei, o asemenea compoziție va sta la baza dezvoltării ulterioare a scenografiei care-și va găsi maxima ei înflorie în «Baletele ruse».

Cochetînd, ca și Surikov, cu acest decorativism, alți doi pictori de scene istorice (D. Polenov și V. Vasnețov) chiar vor lucra în domeniul scenografiei, dar prin această latură a activității, ei vor ieși de sub incidența influenței exercitate de mișcarea *peredvijnicilor* și vor gravita în sfera unei alte mișcări, și anume «Mir iskusstva». Vor începe însă amîndoi ca pictori de gen. Dmitri POLENOV (1844—1927) va urma o vreme exemplul lui Vereșciaghin, pictînd scene de război pe frontul din Balcani, în 1877—78, apoi, fire pasageră, va cultiva peisajul, natura moartă și chiar pictura religioasă. Interesant că această versatilitate se observă și în schimbările de stil ce se produc de la un gen la altul, de la o lucrare la alta. În timp ce compozițiile de gen, spre exemplu, îl țin aproape de *peredvijnici*, în marea pînză cu subiect religios *Cristos și femeia adulteră* se manifestă ca un academist mai evoluat, pentru ca peisajul *Ograda moscovită* să fie opera unui *plein air*-ist, iar în scenografie să se comporte ca un modernist. Atît că, spre salvarea sa, acest eclectism este compensat de calitate, ori de cîte ori a făcut un nou viraj pictorul simțindu-se foarte stăpîn pe mijloacele de expresie și avînd totdeauna de comunicat ceva interesant. De altfel, a putut trece drept un om de caracter, situat de partea progresului. Să amintim doar că în timpul revoluției din 1905, cînd nu mai avea vîrsta entuziasmelor, și-a pus semnătura pe un protest împotriva împușcării demonstranților. Și a făcut acest gest împreună cu V. Serov, fiind amîndoi profesori la Academia reformată între timp și riscînd pierderea postului.

Peredvijnic tipic la început, se va depărta treptat de linia acestora și Viktor VASNEȚOV (1848—1926). Pictura lui istorică nu mai este, ca la Repin sau la Surikov, o cronică a unor evenimente controlabile documentar. Evocînd timpuri imemoriale

Scanned with OKEN Scanner

de la granița dintre realitate și fabulos, el va deveni un fel de ilustrator, la mari dimensiuni, al unor legende, al așa-ziselor « bîline». Are pentru acest gen de pictură și imaginație, și simțul monumentalului, ca și pe cel decorativ. Astfel că eposul neguros al poporului său reînvie în imagini grandioase ca *Bogatîrii*, *La răspîntie*, *După lupta lui Igor Sviatoslavici cu poloveții* ș.a. Va trebui să-l așteptăm pe Roerich pentru a-i găsi un urmaș în evocarea acelei atmosfere patriarhale de zori ale istoriei, ce face și savoarea renumitului și discutatului « Cîntec despre oastea lui Igor».

De la asemenea scene inspirate de istorie pînă la ilustrarea unor basme este doar un pas și Vasnețov îl face fără să ezite. Rezultatul? Tablouri cum sînt, *Covorul fermecat*, *Trei prințese ale împărăției subpămîntene*, *Snegurocika* ș.a. Sînt lucrări care, prin caracterul decorativ al tratării, se apropie de căutările pictorului din domeniul scenografiei. Să mai amintim pictura murală de la catedrala Vladimirski din Kiev, în care este evident efortul lui Vasnețov de a ajunge la un stil modern în pictura religioasă, și vom avea imaginea conturată a unui artist care, ca și Polenov, își diversifică mult preocupările, anticipînd asupra tipului de artist plurivalent promovat la începutul secolului în cadrul mișcării moderniste și mai ales de către « Mir iskusstva».

Cele spuse despre *peredvijnici* privesc în mare creația lor din deceniile opt și nouă pentru că, în jurul anului 1890, mișcarea începe să dea semne de oboseală, de bătrînețe. Unii dintre membrii Asociației o părăsesc pur și simplu, în timp ce alții trec pe poziții conservatoare, eșuînd în ilustrativism banal sau într-o artă de salon axată pe subiecte picante sau kitsch, artă ce-și propune s-o concureze pe cea a academiștilor. Totodată, vin însă în mișcare forțe tinere, artiști inovatori, purtători ai unui suflu proaspăt. Uneori ei fac, asemenea unei punți, legătura cu alte grupuri, cu alte curente, căci, spre sfîrșitul secolului, acestea proliferează enorm în toate sferele culturii. Intrată în faza dezvoltării ei imperialiste, Rusia cunoaște pe plan cultural o mare efervescență de idei, de la cele progresiste, ce continuă gîndirea revoluționară aflată acum în ultima ei etapă — cea proletară —, pînă la cele mai bizare, mai reacționare. Și totul petrecîndu-se într-o atmosferă de acerbe contradicții, contradicții ce caracterizează, bineînțeles, în primul rînd lupta social-politică, dar care se extind firesc în sfera suprastructurii, în cîmpul ideilor, al literaturii, al artei. Este dificil de a se putea întîlni în această perioadă artiști progresiști, pe de o parte, și artiști decadenți, reacționari, pe de alta. Mult mai complex, tabloul ni se prezintă cu fațete multiple și într-o perpetuă mișcare și transformare. Astfel că putem constata manifestări negative, retrograde, mistice în activitatea unor grupuri progresiste și, dimpotrivă, calități reale, sub aspect etic, social și profesional, în curente caracterizate în general ca decadente.

Ceea ce este mai curios, dar nu și mai puțin adevărat, întîlnim contradicții în conștiința și în creația unuia și aceluiași artist, de unde și drumul sinuos descris de unii, ca și pendulările lor între mai multe direcții. Dezorientarea, confuzia, lipsa unor principii solide, deziluziile, caracterul de provizorat în tot ce se întreprinde, starea de criză generală într-un cuvînt, aflță la artiști o nepotolită nevoie de autodefinire, de confruntare. Așa se explică în orice caz puzderia de asociații cu avalanșa lor de manifeste, de credo-uri; așa se explică frenezia ce cuprinde domeniul modalităților de expresie, goana după originalitate, dorința de a șoca, de a epata, așa se explică marea diversitate de stiluri și formule artistice.

Criza de conștiință, neîncrederea în vechile valori ca: umanism, democratism, bine, frumos cuprinde nu numai pături ale intelectualității liberale, ci chiar pe unii radicali. Această *inteligheția* va rătăci prin epocă fără să înțeleagă totdeauna evenimentele și fără să ia o atitudine clară față de ele. Spre deosebire de trecut, antipatia și dezgustul multor artiști față de prezentul ignobil, dominat de legea capitalului, de samavolnicie ca și de « bunul gust» filistin, nu se mai transformă în protest, act de acuzare sau revoltă, ci se convertește în diverse forme de evazionism: de la paseismul și estetismul aristocrat al *miriskusnicilor*, la gratuitatea unor experimente de laborator. « Arta pentru artă» « Arta pură», arta ca « revelație divină», acestea sînt noile himere după care tînjesc mulți dintre cei mai talentați pictori ai acestei perioade, pînă și un pictor ca Repin reclamînd pentru artist o iluzorie libertate deplină și militînd pentru « arta ca artă», în timp ce tuna și fulgera totuși împotriva simboliștilor și a altor curente moderniste.

De altfel, radicali sau excentrici în vorbe, în preceptele enunțate, cei mai mulți au păstrat în practică un sănătos bun simț, nefăcînd abstracție de realități. Problema țărănească rămîne, de pildă, în atenția multora. Ei i se adaugă — timid la început și din ce în ce mai viguros pe măsură ce înaintăm în timp — tema luptei revoluționare a munci-

Scanned with OKEN Scanner

torimii. La fel, rămîn în atenţia multora tema istorică şi scena de gen, în timp ce peisajul cunoaşte, la rîndul lui, realizări remarcabile. În toate, însă, concepţia *peredvijnicilor* trebuie să cedeze locul unor viziuni mai evoluate, la mulţi pictori fiind evidentă dorinţa de a crea un «mare stil» investit cu trăsături monumentale şi beneficiind de toate cuceririle în materie de expresie, de formă. Renunţarea la verism, la descriptivism, tendinţa spre laconism, spre sugestie, spre decorativism, spre mai multă lumină şi culoare este la ordinea zilei.

Asemenea trăsături prezintă de pildă opera lui Serghei KOROVIN (1858—1908). În majoritate, lucrările lui au ca temă ţărănimea, dar accentul nu mai este pus pe aspectele sociale, ci pe specificul naţional (costume, tipologie, obiceiuri). Aceleaşi probleme, cu un interes deosebit pentru aspectele etnice, în dauna celor sociale, îl preocupă şi pe Filip MALIAVIN (1869—1939). Ca originalitate, ca forţă de expresie, acesta se ridică însă deasupra multor pictori ai generaţiei sale, fapt ce şi-a găsit confirmarea şi în succesul internaţional repurtat în Franţa, la Expoziţia universală din 1900, unde obţine o medalie de aur, cu tabloul *Rîsul*, şi în Italia, unde acest tablou i-a fost achiziţionat un an mai tîrziu. Maliavin a cucerit sufragiile criticii de artă occidentale atît prin ineditul unghiului de vedere asupra temei, prin prospeţimea viziunii, cît şi prin forţa primitivă aproape sălbatecă a coloritului care prevestea oarecum fovismul.

Cam în aceeaşi notă, optimistă, sărbătorească, zugrăvind iarmaroace pe fundalul unor biserici în stil rusesc, îi vede pe ţărani şi Boris KUSTODIEV (1878—1927), şi pentru el avînd valoare specificul naţional, modul de viaţă idilico-patriarhal şi nu aspectele sociale. Ba mai mult, în dragostea pentru vechile tradiţii, el se arată îngrijorat de acţiunea degradatoare a capitalismului asupra satului şi pictează cu ironie şi maliţie tipuri şi scene din lumea prozaică a negustorilor. Mai tîrziu, după Revoluţie, avea să compună un tablou în limbajul împrumutat de la futurişti, intitulat *Bolşevicul*, în care un muncitor, cu un steag desfăşurat, păşeşte voinicieşte, asemenea unui Gulliver, peste oraşul liliputanic.

Schimbări se produc şi în pictura istorică. Accentul începe să nu mai fie pus pe sensul etico-filosofic al operei, ci pe specificul naţional, pe caracteristicile vieţii din Rusia medievală. Un reprezentant al acestei tendinţe, Andrei RIABUŞKIN (1861—1904), nu se mai adresează, ca Repin sau Surikov, unor momente cruciale ale trecutului, cu rezonanţă în prezent, ci evocă aspecte diurne din traiul moscoviţilor în secolul al XVII-lea.

Ca să rămînem la genul istoric, îl menţionăm pentru aportul original la dezvoltarea temelor legate de trecut pe Nikolai ROERICH (1874—1947). Ca şi la Riabuşkin, elementul decorativ are mare preţ în structura compoziţiei, iar în căutarea specificului naţional, acest pictor merge la vechi izvoare. Regresiunea sa în timp ajunge, ca la V. Vasneţov, pînă la epoca arhaică, păgînă, a formării statului rus, adică în zonele nebuloase ale legendei.

Acelaşi ataşament pentru o Rusie cu tradiţii distincte, cu un specific naţional pronunţat pe care o vrea eternizată şi, dacă se poate, izolată de influenţa occidentală, îl constatăm şi la Mihail NESTEROV (1862—1942). De astă dată, viziunea pictorului este a unui mistic şi, într-o lucrare a sa intitulată *Sfînta Rusie*, Lev Tolstoi putea să vadă o adevărată «panehidă a ortodoxiei ruseşti». Ce este de admirat în compoziţiile lui Nesterov, un fost *peredvijnic* la începuturile sale, este peisajul autentic rusesc, în care sentimentul de reverie şi reculegere religioasă este însoţit de un lirism profund.

În contrast cu o asemenea pictură, de certă calitate, dar care pe plan social-politic era ineficientă pentru tabăra democrată, creaţia lui Abram ARHIPOV (1862—1930) cu subiectele sale din viaţa de trudă a femeilor muncitoare, sau cea a lui Nikolai KASATKIN (1859—1930), situat ideologic pe poziţiile proletariatului, ne apar, prin militantismul lor, ca cele mai conforme cu idealurile vechilor *peredvijnici*. Stabilindu-se o vreme în bazinul carbonifer din Donbas unde, asemenea lui Van Gogh în Borinage, a trăit printre mineri, Kasatkin i-a putut picta pe aceştia în ocupaţiile lor zilnice, sesizîndu-le nu numai nevoile şi păsurile, ci avînd şi revelaţia forţei cu care aveau să lupte şi să triumfe în revoluţie.

Fiecare cu fizionomia sa proprie, pictorii din generaţia tînără a *peredvijnicilor* ce s-au afirmat după anul 1880 au contribuit mai mult sau mai puţin la configurarea peisajului artistic al epocii fără ca vreunul să se fi impus în chip deosebit. Au creat însă un fundal. Iar pe acest fundal se vor proiecta şi cîteva personalităţi remarcabile cum au fost Serov, Levitan, Vrubel, Borisov-Musatov.

Scanned with OKEN Scanner

Raportul lui Valentin SEROV (1865—1911) cu *peredvijnicii* a fost destul de complex. Ca elev al lui Repin, ca fiu al unui compozitor cu vederi democrate, el rămîne foarte ataşat problemelor sociale. Surprinzătoare, aşa cum o dovedeşte şi seria de caricaturi îndreptate împotriva regimului ţarist, este apoi, la un artist care nu provenea, ca Repin, din lumea satului, înţelegerea vieţii ţărăneşti, tratate de el în aspectele majore şi în tonalitatea gravă, impusă de situaţia critică a ţărănimii. S-a putut vorbi pe bună dreptate în legătură cu aceste tablouri despre un « Serov al ţăranilor» şi despre un « Serov supărat». Izbe sărăcăcioase acoperite cu paie, oameni apăsaţi de nevoi, vite costelive, zaplazuri dărăpănate şi toate acestea sub ceruri de plumb, într-un peisaj cenuşiu (toamna) sau alb (iarna), iată universul în care poposeşte *peredvijnicul* Serov. Mai există însă un Serov, şi făcînd o paralelă între acesta şi Repin, Igor Grabar putea distinge, la un moment dat, « un realism de idei» reprezentat de Repin şi un « realism artistic» reprezentat de emulul acestuia. Numai că, furat de ideea paralelismului dintre cei doi, Grabar exagerează evident cînd afirmă că Serov « a preţuit exclusiv problemele picturale eliberate de toate piedicile anilor '60». Problema ţărănească abordată în spiritul în care a făcut-o este suficientă pentru a infirma o asemenea aserţiune. Nu-i mai puţin adevărat însă că Serov este un artist de o vie mobilitate spirituală, cu o pregătire temeinică, cu o cultură plastică remarcabilă şi cu o irepresibilă voinţă de înnoire. Fără prejudecăţile din gîndirea celorlalţi *peredvijnici*, mereu dispus să-şi sincronizeze eforturile cu cele întreprinse pe plan mondial pentru a ajunge la noi forme de expresie, el a practicat la un nivel rar atins de contemporani cele mai diverse genuri şi tehnici. Şi pentru că avea să moară de tînăr, grăbindu-se parcă să realizeze cît mai mult, n-a avut ezitări nici în faza de debut. Astfel încît, încă din 1887—1888, se impune prin două reuşite portrete-tablouri, *Fata cu piersici* şi *Fata luminată de soare*, în care deschide pentru pictura rusă un capitol de viitor. O spunem pentru că cele două portrete sînt lucrări de factură impresionistă, iar la acea oră, în propagarea sa, curentul impresionist nu atinsese încă Rusia. De altfel, nici pictorul însuşi nu realiza cît de aproape se afla, în aceste tablouri, de un Renoir, de pildă, aşa cum constată şi Tamara Talbot Rice, autoarea engleză a unei cărţi despre arta rusă [11]. Ceea ce urmărea Serov în aceste lucrări de tinereţe era să surprindă freamătul vieţii, natura în toate ipostazele ei: vegetală, minerală, umană, îmbăiată în lumina atotînvăluitoare a soarelui. Corespundea această preocupare şi cu profesiunea sa de credinţă din acel timp, formulată lapidar în cuvintele « Vreau bucurie şi voi picta numai bucurie», cuprinse într-o scrisoare trimisă din Veneţia. Că nu avea să-şi ţină făgăduiala, o demonstrau mai tîrziu tablourile cu subiecte din viaţa ţăranilor. Dar chiar şi atunci cînd va mai picta portrete, căci numele său se înscrie printre marii maeştri ai genului, nu va mai reveni niciodată la *plein air*-ul de tip impresionist al primelor tablouri. Fie că va picta imaginile unor oameni de cultură ai epocii *(M. Gorki, F. Şaliapin, Rimski-Korsakov, K. Korovin, I. Levitan,* actriţa *Ermolova)*, fie că va executa la comandă portrete de aparat pentru lumea mondenă (mari bancheri ca *Morozov* şi *Hirschmann*, femei din înalta societate ca *Akimova, Orlova* sau pe ţarul *Nicolae II* însuşi), altele sînt obiectivele urmărite. Fără să neglijeze conţinutul psihologic, preocuparea pentru punerea modelului în cadru, pentru linia expresivă a conturului şi pentru efectul decorativ al suprafeţei tabloului este ceea ce-l acaparează aproape total. Iar această grijă pentru formă, pentru inovare va fi împinsă destul de departe în ultimii ani ai vieţii. Destul de departe pentru ca, în 1910, cînd a expus portretul balerinei *Ida Rubinstein*, să fie taxat drept « decadent» şi să provoace o violentă dezaprobare din partea lui Repin care a asemuit tabloul cu un « cadavru galvanizat». Tot pe această linie modernistă se înscriu şi lucrările în tempera în care artistul evocă în spirit decorativ, puternic stilizate, scene istorice cu subiecte din viaţa la palat în secolul al XVIII-lea, ca şi renumita suită de panouri decorative cu teme mitologice *(Odiseu şi Nausicaa, Răpirea Europei, Diana şi Acteon)* toate în mai multe variante şi toate inspirate de o călătorie plină de învăţăminte pe care o făcea în 1907 în Grecia, împreună cu Bakst. Cînd se petreceau toate acestea, Serov o rupsese însă cu *peredvijnicii* şi se afla atras în grupul « Mir iskusstva», pictînd acum şi o cortină pentru « Şeherezada», montată de Diaghilev.

În măsura în care Serov a avut legături cu *peredvijnicii*, aparţine mişcării acestora şi Isak LEVITAN (1860—1900). Dar nu mai mult. În domeniul peisajului, estetica *peredvijnicilor* a fost aplicată cu un oarecare succes de pictori precum: Aleksei SAVRASOV (1830—1897), autorul cunoscutului tablou *Au sosit ştăncuţele*, Ivan ŞIŞKIN (1832—1898), cu peisajele sale epice, monumentale, preamărind pădurea rusă, ca liricul Fiodor VASILIEV (1850—1873), Arhip KUINDJI (1842—1910), sentimental şi ostentativ în ambiţia

Scanned with OKEN Scanner

de a crea iluzia optică perfectă a unor fenomene atmosferice, şi nu în ultimul rînd, unicul, în felul său, Ivan AIVAZOVSKI (1817—1900) pictorul de marine de renume internaţional.

E drept că, iniţial, Levitan, considerînd ca şi Savrasov, ca şi Cernîşevski, de fapt, că «frumosul dăruit de natură este superior tuturor convenţiilor inventate de artişti», va poposi cu şevaletul în faţa unor privelişti simple, străduindu-se să le surprindă în esenţa lor realistă. *Seară pe Volga*, *Zi de toamnă la Sokolniki*, *Crîng de mesteceni* sînt tablouri în care natura, fără a fi prea puternic transfigurată, ne comunică ceva şi din sentimentul liric al pictorului: o notă de melancolie uneori, cu alte cuvinte, pe lîngă acel *genius loci*, ce rezultă din redarea motivului specific, se insinuează şi acel *état d'âme* care constituie raţiunea de a fi a unui peisaj liric ce nu urmăreşte să fie chiar document topografic. Acestea se petreceau pînă în 1890, căci după această dată, mai precis după ce-i cunoaşte pe impresionişti în urma călătoriei la Paris, în 1889, Levitan descoperă voluptatea de a picta atmosfera. Cum recunoaşte el însuşi, descoperă acum că «în natură nu există culori, ci tonuri», că «cel mai important şi cel mai dificil lucru este să obţii în peisaj un raport just între pămînt, cer şi apă». La aceste cîştiguri în planul tehnicii, se adaugă o maturitate în gîndirea sa filosofică şi o creştere a acuităţii de simţire, aceasta chiar exacerbată în condiţiile îmbolnăvirii de tuberculoză, maladie ce avea să-l răpună la vîrsta de numai patruzeci de ani. Practic, într-un singur deceniu, pictorul creează marile lui opere *Linişte la schit*, *Clopot de vecernie*, amintind ca sentiment de *Angelus* al lui Millet, *La vîltoare*, *Vladimirka*, *Locul de veci*, *Seară de vară*, *Revărsare de ape*, *Toamna de aur* ş.a., lucrări cu rezonanţe filosofice, uneori, alteori de meditaţie asupra vieţii, lucrări de o profundă poezie şi de o mare forţă de sintetizare, ce cuprind privelişti vaste, cu caracter monumental.

Asemenea românului Luchian care îşi converteşte durerea în incandescenţe florale, aproape exultante ca sentiment, Levitan pictează peisaje optimiste. Însăşi melancolia, sentimentul elegiac au ceva tonifiant, eroic, ce exclude angoasa, deznădejdea, jalea. Cît despre limbajul plastic al artistului, el beneficiază cu măsură de toate cuceririle. Compoziţia, culoarea, raporturile tonale, pasta — de la cea suculentă la cea vaporoasă ca fumul — sînt adecvate totdeauna, cu mare precizie şi simţ al măsurii, scopului. Levitan este, fără îndoială, asemenea lui Tiutcev, asemenea lui Esenin, un mare poet al toamnei ruseşti.

Şi mai mult decît Serov sau decît Levitan, reţine din lecţia impresioniştilor, pe care o asimilează temeinic, dezvoltînd-o în derivatele cunoscute sub numele de neoimpresionism şi de pointilism, Konstantin KOROVIN (1861—1939). Spre deosebire de unii *peredvijnici* care, ajunşi la Paris, se grăbeau să revină în ţară, Korovin rămîne ani întregi în capitala Franţei, consecinţe ale ataşamentului său faţă de impresionism fiind tablourile *Parisul după ploaie*, *Parisul noaptea*, *Bulevardul italian*, *Cafenea pariziană*, *Bulevardul Capucinilor* ş.a., ce amintesc de Pissarro sau de Monet.

Printre impresioniştii ruşi mai pot fi menţionaţi Mihail Larionov — pentru perioada de început a carierei sale (tablourile din seria «Grădina»), mai tîrziu el evoluînd spre alte orizonturi artistice — şi Igor GRABAR (1871—1960). Spre deosebire de ceilalţi adepţi ai curentului care primiseră impulsuri de la Paris, acesta ajunge la impresionism prin filiera germană, căci îşi face studiile la München. Este însă un pictor care nu se mulţumeşte cu transcrierea senzaţiilor vizuale, şi voinţa de a reda specificul naţional pe de o parte, căutările în domeniul decorativului, pe de alta, îl îndeamnă să compună peisaje sau interioare în care sinteza poetică, acordurile cromatice, factura tuşei îl situează mai aproape de Bonnard decît de oricare dintre impresionişti.

Plecînd tot de la impresionişti, dar ajungînd la un decorativism aproape fov, ce ne aminteşte de Kandinski din faza expresionistă, evoluează şi Konstantin IUON (1875—1958), încadrat după Revoluţie artei sovietice cu peisaje în care desluşim nostalgia pitorescului patriarhal, specific vechilor oraşe ruseşti.

Dacă spre sfîrşitul secolului, artiştii depun eforturi pentru a se smulge din arcanele mişcării *peredvijnicilor*, încercînd formule moderne, nu vor întîrzia nici tentativele de depăşire a esteticii impresioniste, a senzualismului şi «realismului acefal» reproşate acestui curent care tindea să acapareze multe talente. Cu alte cuvinte, la o cercetare atentă — şi istoricul D. Sarabianov a întreprins una — vom putea constata şi în arta rusă un fenomen ce-şi are corespondent major în opera marilor revoluţionari ai picturii moderne — Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Întocmai cum aceştia au purces de la impresionism, reconsiderîndu-şi apoi radical poziţia faţă de el şi deschizînd calea spre cubism, spre expresionism şi spre decorativismul simbolist, mai mulţi pictori ruşi, acţionînd în condiţii

Scanned with OKEN Scanner

specifice şi într-o vie dorinţă de sincronizare cu arta modernă occidentală, au deschis noi căi de afirmare. De obicei, aceşti artişti sînt grupaţi în mişcări şi curente ce lansează manifeste, scot reviste şi organizează expoziţii într-un spirit ce a fost numit modernist sau chiar avangardist.

Prima mişcare din Rusia opusă deopotrivă academismului, realismului practicat de *peredvijnici* şi chiar impresionismului a fost «*Mir iskusstva*» (Lumea artei), nume împrumutat de la revista editată de Diaghilev începînd din 1899 [12]. Cum se ştie, activitatea grupului de pictori uniţi sub această denumire — Benois, Somov, Bakst, Lansere (Lanceray), Dobujinski — cărora vremelnic li s-au alăturat şi Serov, Grabar, Korovin, Maliavin, Vrubel, Borisov-Musatov, Roerich, Ostroumova-Lebedeva, Petrov-Vodkin ş.a. — nu epuizează conţinutul mişcării «*Mir iskusstva*». De o anvergură fără precedent în Rusia, ea are o arie de cuprindere mult mai vastă şi o mare forţă de insinuare şi de penetraţie în toate sectoarele vieţii cultural-artistice, beneficiind de aportul filosofilor, al poeţilor, în special al celor simbolişti. Oricum, cristalizarea esteticii acestei mişcări, sub aspectele ei pozitive, cît şi sub cele discutabile, n-ar fi fost de conceput fără contribuţia unor nume ca Filosofov, Rozanov, Novoselov, Kartaşov, Merejkovski, Zinaida Hippius, Sologub, Briussov, Belîi, Blok, Balmont ş.a. Dar chiar dacă restrîngem referirile noastre numai la artă, pictura singură nu acoperă nici pe departe activitatea desfăşurată sub flamura acestei mişcări. Ca şi celalalte curente ce ţin de «Arta 1900», şi avem în vedere *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Jugendstil*, *Liberty*, *Sezession* ş.a., cu care se înrudeşte îndeaproape, «*Mir iskusstva*» tinde să îmbrăţişeze toate artele şi genurile artistice, iar *miriskusnicii* tipici practică, pe lîngă pictură, aproape toate artele decorative şi aplicate ca şi decoraţia de teatru, schiţe de costum, ilustraţia de carte, iar ca tehnici acuarela, tempera, guaşa, pastelul, gravura în special pe lemn. Cît despre ideologia grupării, despre poetica ei, despre stilul ei, acestea tind, în plan teoretic, cel puţin, spre idealism, spre promovarea «artei pentru artă», spre cultul formei, spre evazionism, estetism, simbolism, în preocuparea expresă de a evita problemele stringente ale realităţilor epocii. Dar numai în plan teoretic pentru că, practic, chiar unii membri fondatori, ca Lansere şi Dobujinski, se abat de la program realizînd opere ancorate puternic în social şi chiar în militantismul politic. În general, însă, specifică pentru *miriskusnicii* consecvenţi este năzuinţa spre un «mare stil» în realizarea căruia găsesc unele sugestii în arta apuseană. Dar nu în cea franceză, ci la artişti ca Böcklin, Corinth, Beardsley, Klimt, Zorn cu care găsec afinităţi în voinţa de stilizare, în arabescul liniei, în rafinamentul cromatic, într-o anumită frivolitate, într-o anumită notă maladivă, trăsături distincte la care trebuie adăugate cele care caracterizează direct forma: aplatizarea volumelor, preţiozitatea materiei picturale, grafismul, tonurile reci, efectele opalescente, clorotice, toate acestea atrăgînd asupra protagoniştilor mişcării învinuirea de decadentism. Dintre *miriskusnici*, artistul care s-a impus cel mai categoric datorită talentului, energiei, multitudinii preocupărilor, erudiţiei şi unui larg orizont intelectual a fost Aleksandr BENOIS (1870—1960). El a fost de fapt, alături de Diaghilev, principalul animator al mişcării şi cel care a dat tonul în multe direcţii de manifestare, inclusiv în istoria artei pe care a îmbogăţit-o cu opere fundamentale şi puncte de vedere pertinente şi originale.

Specific pentru «*Mir iskusstva*» în general, foarte prezent este în opera lui Benois retrospectivismul, termen prin care desemnăm interesul său pentru trecut, nu însă în accepţiunea folosită pentru pictura istorică. Pentru că nu moravurile, nu evenimentele istorice cu semnificaţiile lor etico-filosofice sau educativ-politice îi reţin atenţia, ci «aroma» anumitor epoci, cu stilul lor de viaţă, cu ambianţa specifică şi cu atmosfera ce se degajă din această ambianţă a trecutului, trecut uşor idealizat, uşor ironizat, cum se poate constata în lucrările din aşa-zisa «Serie versailleză», realizată în guaşă, şi în seria de acuarele «Ultimele plimbări ale lui Ludovic al XIV-lea», pretext pentru a înfăţişa cu rafinament estetizant splendidul parc de la Versailles în care «Regele soare» urmat de suită este evocat într-o viziune teatral decorativă, cu accentul pe costume, coafuri, etichetă. În aceeaşi manieră abordează şi scene din viaţa de la curtea ţarilor, pe lîngă preocupările decorativiste dîndu-ne prilejul să discernem, de astă dată, şi note critice, cum este aluzia la paradomanie din tabloul *Paradă în timpul lui Pavel I*. Nelipsită de un profund tîlc politico-social este şi ilustraţia la «Călăreţul de aramă» al lui Puşkin, îndeosebi acuarela folosită ca frontispiciu ce-l înfăţişează pe eroul principal al povestirii în momentul cînd are senzaţia de coşmar că Petru I, călărind în galop pe calul său de bronz, vine spre el ca să-l strivească — imagine simbolico-fantastică a raportului dintre insul tor-

Scanned with OKEN Scanner

turat de spaimă şi absolutismul ţarist în anii revoluţiei din 1905, cînd a fost concepută lucrarea.

Cu pasiune pentru teatru, pentru balet, Benois a executat costume şi decoruri importante pentru trupa lui Diaghilev. Primul sezon rus al trupei acestuia la Paris a şi fost inaugurat cu un balet (« Pavilionul Armidei») a cărui scenografie îi aparţine, aşa cum îi aparţine şi scenografia baletului « Petruşka», pe muzică de Stravinski, prezentat în 1911. Dar în acest domeniu, mai activ decît Benois a fost Leon BAKST (1866—1924) căruia i s-a datorat într-o bună măsură succesul obţinut de trupa lui Diaghilev la Paris între anii 1909—1914, cu spectacolele « Şeherezada», « După-amiaza unui faun», « Cleopatra» ş.a. pentru care el a semnat decorurile şi costumele.

Alt reprezentant de seamă al grupării « *Mir iskusstva* » a fost Konstantin SOMOV (1869—1939) care, deşi nu activează în domeniul scenografiei, are asupra picturii de şevalet o viziune scenografică. Universul evocat de el este cel al pastoralelor, al scenelor galante, cu marchizi pudraţi, cu doamne purtînd crinoline — aşa cum îşi închipuia a fi trăit protipendada secolului al XVIII-lea — pe fundalul parcurilor, al boschetelor tipice, al pavilioanelor de agrement, fără griji, într-o stare de abandon, consumîndu-se în erotism şi senzualism lasciv. Este o artă minoră, de fapt, lipsită de semnificaţii mai ample şi menită doar a amuza, ca simplu divertisment, nu fără a procura însă privitorului unele delicii estetice datorate profesionismului cu care sînt realizate tablourile (Exemple: *Confidenţă*, *Patinoar*, *Curcubeul*, *Înainte de apusul soarelui)*.

Faţă de această viziune teatral-sărbătorească de arlechinadă, scenele imaginate de Evgheni LANSERE (1875—1946), cu subiecte din epoca eroică a lui Petru I, şi peisajele cu tentă expresionistă, pline de dramatism, ale lui Mstislav DOBUJINSKI (1875—1957) se situează, am putea spune, la antipod, dacă n-ar fi, şi în cazul celor din urmă, interesul manifestat pentru stilizare decorativistă, pentru arabescul liniei şi pentru rafinamentul culorii.

O proeminentă figură a picturii ruse, care colaborează cu « *Mir iskusstva* », dar depăşeşte mult cadrul de manifestare teoretică şi practică al acestei grupări, a fost Mihail VRUBEL (1856—1910). Deşi mai în vîrstă decît oricare dintre modernişti, făcînd, de fapt, parte din generaţia *peredvijnicilor*, Vrubel şi-a depăşit cu mult contemporanii, prin forţa geniului său ridicîndu-se pe un promontoriu inaccesibil altora. Impetuos, îndrăzneţ, cu o fantezie bogată nutrită de un temperament tumultuos, introvertit şi zbuciumat, mereu aflat sub tensiune, el a plăsmuit o lume fantastică, ruptă de realitate, dar conformă unei devorante nevoi de ideal. Cu « *Mir iskusstva* » avea, firesc, comună căutarea unui limbaj elevat, adecvat vremurilor moderne. Ca şi *miriskusnicii*, era plurivalent, pictînd catedrale, panouri decorative, decoruri de teatru, executînd costume, ilustraţii de carte, schiţe de mobilier şi diverse obiecte de artă aplicată, în această privinţă contactul său cu cercurile de la Abramţevo şi Talaşkino fiind concludent. Ceea ce nu-l satisface la *miriskusnici* este însă indiferentismul acestora faţă de problemele etico-filosofice, faţă de întrebările capitale cărora el încearcă dureros să le răspundă. Fervoarea cu care năzuieşte spre cucerirea frumosului, spre aflarea adevărului îl plasează categoric în rîndul vizionarilor, al reformatorilor. A fost, în adevăr, un reformator în artă, unul care a intuit din capul locului impasul în care se afla arta realistă a *plein air*-iştilor şi a impresioniştilor şi a făcut totul pentru a depăşi criza. În această privinţă Camilla Gray l-a putut compara cu Cézanne, opera sa fiind considerată, ca şi cea a pictorului francez, un fel de *arche* între două viziuni fundamentale ce separă arta a două secole [13]. Sub acest aspect, nici comparaţia cu Van Gogh şi cu Gauguin nu ni s-ar părea hazardată. De primul îl apropie mai ales o curioasă comunitate de destin. Gustînd, ca şi pictorul olandez, din cupa privaţiunilor de tot felul, el şi-a sfîrşit viaţa paralizat, nebun şi orb, într-o casă de sănătate. A avut apoi, ca şi Van Gogh, o exemplară rigoare morală şi profesională împinsă pînă la sacrificiu, ca să nu mai vorbim de exaltarea sa, de surescitarea, de nevrozele, de obsesiile sale. Iată însă că ajunşi aici, nu putem să nu constatăm înrudirea lui Vrubel cu simbolismul. Impactul avut de acest curent în literatura şi arta rusă a fost, se ştie, destul de timpuriu şi de puternic. El nu se impusese doar ca o modă, din nevoia de imitaţie, ci găsea în Rusia un teren propice, caracterizat de atmosfera de nesiguranţă, de deznădejde şi confuzie ce domina, ca un veritabil « mal du siècle», epoca. Şi, bineînţeles, ca pretutindeni, simbolismul va îmbrăca şi în Rusia două aspecte. Se va afirma o direcţie simbolistă fără drame, fără zbucium, receptivă la latura estetizantă, pur contemplativă, de delectare gratuită, nu rareori hedonistă, la atitudinea de rafinament, proprie adepţilor artei pure, şi se va manifesta viguros o direcţie a « artiştilor proletari culţi»,

Scanned with OKEN Scanner

arşi de febra marilor întrebări, crispaţi, introvertiţi, nutrind melancolii şi alergînd după himere, uneori dezamăgiţi şi sceptici, alteori revoltaţi şi agitaţi. În ceea ce-l priveşte pe Vrubel, în această ultimă direcţie s-a încadrat — în măsura în care, ostil oricăror canoane şi metodologii coercitive, el se putea încadra unei mişcări. Oricum, propunîndu-şi ca prin arta sa să «frigă inima oamenilor», el a recurs la subiecte cu o puternică încărcătură simbolică pe care le-a tratat într-o viziune monumentală, conferindu-le totodată o deosebită forţă expresivă şi o mare capacitate de a acţiona asupra privitorului. Fantastică, ireală, dar nu iraţională, zămislită în clocotul unei conştiinţe zbuciumate, dintr-o imaginaţie aproape delirantă, lumea pînzelor lui Vrubel, menită să o nege pe cea reală în care artistul se simte încătuşat, găseşte un sprijin solid în mitologie, în Biblie, în literatură. *Hamlet*, *Faust*, *Prorocul*, *Demonul*, aceste personaje celebre, de mare forţă sufletească, şi-au găsit în artistul rus un interpret pasionat, captivat de caracterul contradictoriu şi de sublimul unor imagini în care a dat maximă expresie setei sale de ideal.

Sentimentele tulburi, nelămurite, neliniştite, stările paroxistice, atmosfera bizară, evanescenţele în exprimarea trăirilor, iată tot atîtea trăsături de unire care-l leagă pe pictor de curentul simbolist în cadrul căruia cultivă prietenii alese cu Valeri Briusov, cu Aleksandr Blok, cu Skriabin. De regulă, tablourile sale sînt compoziţii cu un singur personaj proiectat pe un fond decorativ. *Prinţesa Lebădă*, de un lirism sfîşietor, imagine poetică a tristeţii, *Lebăda*, simbol al purităţii şi gingăşiei, *Liliacul*, înfăţişînd o fată cu ochii stranii pe fundalul unei tufe de liliac, *Ghicitoarea*, *Spania*, *Fata pe covor persan*, *Veneţia*, toate întruchipări simbolice de mare forţă emoţională, ne recomandă un artist de exemplară probitate profesională, stăpîn sigur pe mijloacele meşteşugului şi în necontenită dorinţă de autodepăşire. Adevărata măsură a talentului şi a capacităţii sale de simţire şi de gîndire Vrubel o dă însă în imaginea reluată în nenumărate variante a *Demonului*. Deşi romantică prin excelenţă, această temă sugerată de Lermontov, pentru poemul căruia pictorul execută ilustraţii, capătă o interpretare simbolistă caracterizată prin mister, ezoteric şi nelinişte metafizică. Imagine patetică şi tragică, «Demonul» plăsmuit de Vrubel corespunde în linii mari «Luceafărului» eminescian cu care are comune conştiinţa damnării, morbul răzvrătirii, superba sete de eliberare şi de dragoste, dar şi orgoliul, dar şi mîndria în suferinţă, dar şi refuzul trivialului care sînt tot atîtea însuşiri ce vorbesc despre soarta artistului neînţeles şi veşnic consumat în efortul tragic de a depăşi condiţia mizeră de existenţă şi de a dăinui în eternitate.

La înălţimea unei asemenea densităţi ideatice a operelor artistului se situează şi mijloacele sale de expresie, vocabularul plastic de care uzează. O bună cunoaştere a artei clasice, veneţiene mai ales, ca şi a celei vechi ruseşti sau a covorului oriental îl ajută să ajungă la soluţii laborioase. Fastuoasă în colorit, pictura sa înrudită prin preţiozitatea pastei cu cea a vienezului Gustav Klimt, cu a marsiliezului Rudolf Monticelli, dar şi cu a românului Gheorghe Petraşcu, procură privitorului delicii aproape tactile. Este, cu alte cuvinte, foarte densă, foarte gravă datorită contrastului dintre negru şi roşurile pe care acesta le exaltă, şi foarte solid construită, în ciuda unui subiacent efect decorativ de mare rafinament.

Asemănarea deloc vagă sub aspectul materiei picturale dintre Vrubel şi Petraşcu ne încurajează să găsim paralelei Petraşcu-Pallady din arta românească un instructiv echivalent în pictura rusă între Vrubel şi Borisov-Musatov. Tot simbolist şi încă unul care va face şcoală, ceea ce n-a fost cazul cu Vrubel, Victor BORISOV-MUSATOV (1870—1905) prezintă multe aspecte comune cu Pallady. Ca şi acesta şi cam în acelaşi timp a învăţat la Paris cu Gustave Moreau, din pictura franceză reţinînd însă mai cu seamă lecţia lui Puvis de Chavannes. Un decorativism liniar şi cromatic de excepţională fineţe, ce beneficiază de o paletă frustă, săracă în culori, dar bogată în tonuri delicate albăstrii şi liliachii, prin excelenţă simboliste, distilate parcă din seve vegetale, estompate, clorotice chiar, asemenea celor de tapiserie, formează principalul element de limbaj în care-şi transpune gîndurile şi sentimentele. Tot un hipersensibil ca şi Vrubel, dar fără temperamentul fugos al acestuia, Borisov-Musatov este mai degrabă un visător, un abulic. Pînzele sale, inspirate, ca şi ale *miriskusnicilor*, de un trecut nu prea îndepărtat, sînt un fel de reverii stranii din care răzbate cu discreţie un duios murmur cu valenţe muzicale, ca o incantaţie poetică marcată de un timbru elegiac. Acţiunea compoziţiilor este destul de statică, rezumîndu-se la plimbări leneşe pe care personajele, îndeosebi femei plăpînde şi galeşe, în grupuri sau solitare, le întreprind ca nişte apariţii fantomatice în parcurile din preajma *usadibelor* (conace) moşiereşti construite în stil Empire provincial. De altfel, întregul univers plăsmuit de Borisov-Musatov este unul provincial, pictorul

Scanned with OKEN Scanner

activînd tot timpul departe de capitală, undeva pe Volga, în orașul Saratov. Această lume cu caracter de enclavă, deși lipsită de vigoare, deși crepusculară, este singura care-i oferă pictorului un liman, un loc de refugiu. Caracteristic pentru poetica sa este decorativismul la care ajunge după o scurtă fază impresionistă. Intitulate *Fata cu agava*, *Recviem*, *Gobelin*, *Salbă de smaralde*, *Năluci* sau *Bazinul*, pînzele reprezentînd peisaje cu figuri privite din «vol d'oiseau» aproape că nu acuză adîncime în perspectivă, ele fiind dezvoltate mult pe verticală, prin ridicarea liniei orizontului aproape de rama de sus a tabloului.

Cum am spus, Borisov-Musatov face prozeliți. Încă din timpul vieții, dar mai ales după dispariția sa, cînd cei care se reclamau de la exemplul său se și organizează, asemenea celor de la «*Mir iskusstva*», într-o grupare ce s-a bucurat de mare vogă, intitulată «*Golubaia roza*» (Trandafirul albastru). Acest grup scoate și o revistă («Zolotoe runo»=Lîna de aur) și, începînd din 1907, organizează expoziții cu participare internațională. Ideologia grupului este aceea a simbolismului și, fapt semnificativ, artiștii sînt influențați de Matisse și de pictorii grupului Nabi, în special de Maurice Denis, prezent cu tablouri în expozițiile mixte ruso-franceze, cu articole teoretice în revista amintită și fizicește într-o călătorie pe care o întreprindea, așijderea lui Matisse, la Moscova.

Dintre pictorii de la «Trandafirul albastru» cel mai original a fost Kuzma PETROV-VODKIN (1878—1939). Spre deosebire de ceilalți confrați de generație care, în evoluția lor, au trecut prin impresionism sau au avut contingențe cu acesta, Petrov-Vodkin a avut de la început drept componente ale stilului său elemente din vechea pictură rusă de icoane, din Renașterea italiană timpurie, unele vagi ecouri prerafaelite și chiar unele sugestii din arta primitivă africană cunoscută în timpul unei călătorii întreprinse pe continentul negru. Topite în creuzetul imaginației sale, toate aceste elemente vin să alimenteze închegarea unei formule artistice dintre cele mai moderne. Lucrarea *Băieți jucîndu-se* a fost prima în care și-a aflat întruchipare noua lui poetică. Deși se inspira din realitatea imediată, în acest tablou pictorul «realiza — cum scrie Sarabianov — o formulă plastică în care nu putea rămîne nimic din incidența faptului concret, din caracterul perisabil al naturii»[14]. Ceea ce aducea nou Petrov-Vodkin în această lucrare era încercarea de a crea o geometrie sui-generis întemeiată pe ideea că spațiul poate fi redat cu ajutorul unui ax orizontal curb, menit să dea impresia unei așa-zise «perspective sferice», a «sfericității» spațiului. Fundamentat și teoretic de către artist, în lucrarea «Spațiul lui Euclid», procedeul inventat și aplicat consecvent ca un element de limbaj original a conferit unor compoziții ca *Dimineață*, *Amiază*, *Fete pe malul Volgăi*, *Țărmul* sau *Moartea comisarului* — aceasta din urmă realizată după Revoluția din Octombrie — un caracter decorativ de mare efect și totodată o forță de expresie ce evocă universul creat de unii suprarealiști. Lucrarea de rezistență a lui Petrov-Vodkin, în care, sprijinindu-se pe tradiție, înfăptuiește o adevărată revoluție în interpretarea realității, este *Scăldatul calului roșu*, operă cu o mare încărcătură ideatică transpusă în limbaj simbolist. Conotația acestui tablou realizat în 1912, deci precedînd cu un lustru Revoluția, a fost lesne descifrată. E limpede că în atmosfera confuză a epocii, artistul avea premoniționea nașterii unei lumi noi pe care o vestea într-o formă poetică expresivă, percutantă, amintind de afiș. Căci nu întîmplător, un critic vedea în ea «flacăra unei flamuri care se înalță și în jurul căreia te poți aduna», același critic considerînd tabloul «o izbîndă a unei schimbări iminente în artă»[15]. Și se știe că schimbările n-au întîrziat. Pași siguri în direcția unor schimbări radicale fac și ceilalți tovarăși ai lui Petrov-Vodkin de la «Trandafirul albastru». Pavel KUZNEȚOV (1878—1968) este unul dintre ei. Simbolist convins și unul dintre discipolii cei mai fideli ai lui Borisov-Musatov, preia de la acesta unele elemente morfologice pe care le subordonează însă unei viziuni originale. Ba, am putea spune că, într-un fel, chiar răstoarnă concepția modelului său, conferind tablourilor proprii semnificații opuse. Dacă păstrează, de pildă, de la maestrul său culorile palide și mate, formele scăldate într-o lumină blîndă, aproape ireală, în schimb senzația de crepuscul, de stingere agonică dispare la el pentru a ceda locul senzației de geneză, de naștere a unei lumi noi în lumina parcă indecisă a aurorei. Ca pe o componentă necesară viziunii sale, Kuznețov adoptă și primitivismul. De altfel, asemenea lui Gauguin, în năzuința de a evada într-o lume mai pură, merge în Asia Centrală unde pictează într-o notă primitiv-decorativistă ori în viziune simbolist-idilică așa-zisa «serie kirkiză» din care fac parte lucrări ca *Seară în Stepă*, *Miraj în Stepă*, *Tunsul berbecilor* ș.a.

După o existență destul de efemeră, grupul «Trandafirul albastru» se destramă și, pentru mulți artiști tineri, simbolismul încetează să mai exercite atracție. După 1910,

Scanned with OKEN Scanner

atenţia pictorilor începe să fie captată de cubismul francez, de futurismul italian şi de expresionismul german, în special cel de la «Călăreţul albastru». Aceste curente au un puternic impact în cercurile artistice de la Moscova şi Petersburg, unde vor fi cultivate fie în starea lor genuină, fie în sinteze cum a fost cubo-futurismul rus, fie în forme exacerbate ce au dat naştere unor mişcări noi, nonfigurative ca lucismul (raionismul), constructivismul, suprematismul. Există pentru această evoluţie şi o premisă importantă pe care a sesizat-o exact G. C. Argan cînd a arătat că «spiritul revoluţionar al cubismului s-a simţit în primul rînd în ţările care participaseră mai puţin direct la mişcările europene de avangardă» şi că «futurismul italian a fost un mod de a face întîrziat şi poate prea în grabă o neterminată experienţă romantică şi totodată un mod de a asimila rezultatele ultime ale impresionismului şi ale neoimpresionismului[16]». Aceste constatări ale reputatului istoric al artei italian sînt foarte valabile pentru Rusia, ţară în care nevoia de a se recupera rămînerea în urmă din diverse domenii a dus nu o dată la arderea etapelor. De aici şi graba artiştilor ruşi de a îmbrăţişa şi promova cu fervoarea neofitului noile curente. Cei mai zgomotoşi, mai nonconformişti, mai dornici să epateze, dintre avangardiştii ruşi au fost futuriştii. Aveau, de altfel, şi un model pe măsură în etalarea ostentativă a principiilor — pe Marinetti care întreprindea turnee în cele două capitale, agitînd spiritele în genul său caracteristic cu sloganuri ieftine şi incitante. Aderă la futurism deopotrivă scriitorii şi artiştii. Maiakovski, David şi Vladimir Burliuk, Krucionîh, Hlebnikov, Kamenski, Matiuşin şi, pentru scurt timp, Larionov şi Gonciarova sînt în frunte. Futuriştii se grupează şi ei (în aşa-zisa «Uniune a tineretului»), ţin conferinţe, organizează expoziţii şi alte manifestări excentrice. Dar încă de la început, futuriştii ruşi se distanţează de Marinetti care exalta războiul şi trîmbiţa idei şovine, patriotarde. Ei reţin doar vocabularul plastic al futurismului peninsular, printre altele: spiritul lui dinamic, aşa-zisa perspectivă patetică», repetiţia şi ritmicitatea liniilor, caracterul lor ondulatoriu, interpenetrarea planurilor. Toate acestea intră, însă, în combinaţie cu sugestiile cubiste, conducînd la crearea unor noi raporturi formă-spaţiu-timp, şi cu primitivismul de sorginte populară rusească, adus în actualitate sub influenţa simboliştilor, a foviştilor şi a expresioniştilor.

Componenta cubistă din acest aliaj eterogen s-a manifestat la un moment dat cu claritate programatică în opera aşa-zişilor cézannişti de la Moscova. Este vorba despre Piotr KONCIALOVSKI (1876—1956), Ilia MAŞKOV (1881—1944), Robert FALK (1886—1958), Aristark LENTULOV (1882—1943) ş.a. care s-au organizat într-o nouă grupare intitulată «Bubnovii valet» (Valetul de caro) şi, interpretînd liber lecţia maestrului de la Aix, au practicat un fel de protocubism. La expoziţiile lor au fost prezenţi şi alţi avangardişti ruşi precum Kandinsky, Malevici, Larionov, Gonciarova şi chiar unii străini (Braque, Picasso, Léger), practica unor expoziţii mixte fiind ceva obişnuit în epoca închegării mişcărilor de avangardă franceză, rusă sau germană.

Cu unele elemente cubiste operează într-o fază a creaţiei sale din Rusia şi Marc CHAGALL (1887—1985), în cele din urmă preferinţele sale mergînd spre suprarealism, dar un suprarealism moderat, care nu păşeşte «în împărăţiile inconştientului». Ceea ce nu va face Pavel FILONOV (1883—1941), unul dintre puţinii suprarealişti ruşi, bîntuit de viziuni terifice, traduse în imagini bizare, de esenţă onirică.

Oricît de întortocheate ar fi căile urmate de avangarda rusă, oricît de contradictorie evoluţia diferiţilor ei protagonişti, un sens, mai bine-zis un consens în multiplele aspecte pe care ea le îmbracă se poate pînă la urmă descifra. Acest consens are drept ţel pictura abstractă. Spre abstract, spre nonfigurativ evoluează pe căi diferite majoritatea avangardiştilor, de la Larionov la Kandinsky şi de la Tatlin la Malevici. În nonfigurativ ancorează în cele din urmă Gonciarova şi Jawlenski, Baranov şi Rodcenko, Udalţova şi Lissitzky, Gabo şi Pevsner.

Căile de acces spre abstracţionism sînt, cum am spus, diverse, unele dintre ele distingîndu-se prin particularităţi ce conduc la crearea unor adevărate curente. Aşa este, de pildă, calea urmată de Mihail LARIONOV (1881—1964) şi, în parte, de Natalia GONCIAROVA (1881—1962). După o prezenţă notabilă la «*Mir iskusstva*», cu tablouri impresioniste, după o fază primitivă inspirată de gravura ţărănească (aşa-zisul «lubok»); în sfîrşit, după ce imită, prin anii 1911—1912, pictura copiilor, cei doi organizează, în anul 1913, expoziţia «Mişen» (Ţinta) unde lansează lucismul (raionismul). Aşa cum se arată în manifestul curentului, raionismul reprezintă «o sinteză de cubism, futurism şi orfism» ce păstrează stimulul vieţii reale în sensul că nu renunţă cu totul la imaginea figurativă. Aceasta este însă pulverizată într-un fel de ţăndări ce rezultă din întretăierea,

Scanned with OKEN Scanner

sub diverse unghiuri, a unor linii drepte, a unor radiații. Deși derivă inițial din rigorile geometrice ale cubismului, raionismul păstrează totuși o prospețime și o spontaneitate ce-l ataşează laturii lirice a abstracționismului. Este și motivul pentru care Maiakovski vedea în invenția lui Larionov « o interpretare cubistă a impresionismului», un impresionism vitrificat, am spune.

Tot în categoria abstracționismului liric se încadrează și experiența lui Wassily KANDINSKY (1866—1944). Înainte de a elabora varianta de abstracționism care l-a consacrat pe plan internațional, Kandinsky a avut un aport original și la cristalizarea expresionismului german. Participarea sa la gruparea « Der blaue Reiter», încă de la înființarea acesteia în 1911, a fost într-un fel hotărîtoare sub aspect artistic și teoretic. În studiul publicat în 1911 sub titlul « Despre spiritual în artă», pictorul rus fundamenta, în fapt, conceptul potrivit căruia arta, departe de a reproduce realitatea, constituie expresia trăirilor spirituale ale artistului. Ca o consecință inedită a acestei teorii, Kandinsky întinde la început o « punte spre lumea spiritului» pentru ca pe urmă să ardă această punte, să rupă legăturile cu realitatea obiectelor și să plonjeze definitiv în abstracția pură, chemată de el să-l ajute în explorarea subconștientului.

Elaborată în preajma războiului în Germania, noua modalitate de exprimare a lui Kandinsky nu va avea un impact prea puternic asupra pictorilor ruși. Între timp, aceștia ajunseseră la soluții proprii de abordare abstractă a realității, respectiv la constructivism și suprematism, curente ce vor polariza interesul artiștilor ruși atît în perioada războiului, cît și în primii ani de după Revoluția din Octombrie. Cele două principale curente ale abstracționismului rus au și doi protagoniști: pe Tatlin și pe Malevici, între care se duce o polemică aprigă.

Înainte de a pune bazele constructivismului, Vladimir TATLIN (1885—1953) a pictat naturi moarte cézanniste, profesînd o vreme un cubism moderat. Din 1913, renunță însă la reprezentarea realului în favoarea unor « construcții» vag abstracte pe care le concepe cu scopul mărturisit de a servi ca studii preliminare în vederea creării unor prototipuri de mașini destinate industriei. Ca vocabular plastic, lucrările lui Tatlin constituiau un fel de hibrizi între pictură și sculptură, de unde și denumirea de « picturi în relief» sau de « contrareliefuri», dată de autorul lor. Erau de fapt obiecte confecționate din materiale mixte, la început adosate unui fundal și încadrate, iar mai tîrziu integrate direct spațiului ambiental. Odată ajunsă aici, cu sau fără intenția autorului, arta se autodesființa. Ea se dizolva, de fapt, în industrie, inginerul-artist fiind, în concepția lui Tatlin, creatorul ideal. Tocmai în această calitate el însuși a construit mai tîrziu o mașină de zburat *(Letatlin*-ul) pentru care a luat ca model insectele, iar unii dintre numeroșii săi adepți au găsit plasament, pentru creația lor, în diverse branșe industriale.

Și mai direct, și mai radical în renunțarea la reprezentarea lumii obiectelor a procedat Kazimir MALEVICI (1878—1935).

Drumul parcurs de Malevici nu diferă prea mult de al celorlalți promotori ai abstracționismului. După ce străbate o etapă impresionist-decorativistă, practică pentru scurt timp un primitivism robust cu tentă expresionistă pentru ca, prin simplificarea și geometrizarea tot mai acuzată a figurilor, să ajungă la cubism. Nu-l mai satisface însă nici această modalitate de expresie și, în dorința de a se « descătuşa» de lumea reprezentării care, chipurile, îl stînjenește pe artist în năzuința de a atinge maxima puritate a sensibilității plastice, se abandonează unei adevărate febre mistice a austerității, renunțînd spectaculos nu numai la redarea oricăror obiecte, dar și la orice aluzie la lumea figurativă. Tabloul în care el a făcut acest pas de referință în istoria artei universale a fost celebrul *Pătrat negru pe fond alb*. Momentul realizării lui, în 1913, a însemnat, în adevăr, împingerea artei, a picturii mai ales, în neant, făcînd să se vorbească despre o tragedie metafizică a artistului. Se năștea astfel Suprematismul, cel mai radical curent abstracționist, pe care Malevici a încercat să-l fundamenteze și teoretic în studiul intitulat « Suprematismul sau lumea nereprezentării». Prin aserțiunile sale, ca și prin creația ulterioară, Malevici condamna arta la o sterilitate absolută pentru că o priva de orice funcție utilitară — gnoseologică și formativă deopotrivă. Tabloul său *Pătratul alb pe fond alb*, ce urma unei serii de panouri acoperite cu forme geometrice simple, compact negre pe fond alb, era dezvoltarea consecventă a concepției sale, după care, fidel cu sine însuși, a încetat pur și simplu să mai picteze. Oricît de abstrase realității imediate, operele lui Malevici din faza suprematistă se deosebeau totuși prea puțin de cele ale constructiviștilor. Ele și-au găsit loc în sintezele artei de avangardă, au sugerat soluții în grafică, afiș și chiar în arhitectură, în timp ce artistul însuși se dedica activității pedagogice.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea fenomene, ce-şi aveau originea în deceniul ce a precedat primului război mondial, s-au prelungit, într-o atmosferă de efervescenţă, şi în primii ani de după Revoluţia din Octombrie. Uniţi în Frontul de stînga al artelor, artiştii de avangardă au trudit într-un spirit de emulaţie şi de luptă polemică la făurirea artei de laborator menite, în concepţia lor, să ia locul vechii arte tradiţionale, pe care o negau din răsputeri, considerînd-o, ca şi pe religie, o minciună. Pe măsură ce Revoluţia îşi crea însă propriile sale structuri, arta avangardistă a trebuit să bată în retragere. Manifestul «Lef»-ului (Frontul de stînga al artelor), redactat de Maiakovski în 1923, într-un moment cînd unii dintre avangardişti (Kandinski, El Lissitzky, Chagall, Gabo, Pevsner) luaseră deja calea emigraţiei, lasă să răzbată dezamăgirea sinceră a poetului faţă de reculul artei de stînga. În destinele picturii ruse intervenea un nou moment crucial. Un nou jalon care-i măsura parcursul. Se împlinea exact un secol de cînd Veneţianov realizase tabloul său *Hambarul*, în superba sa izolare din satul Safonkovo.

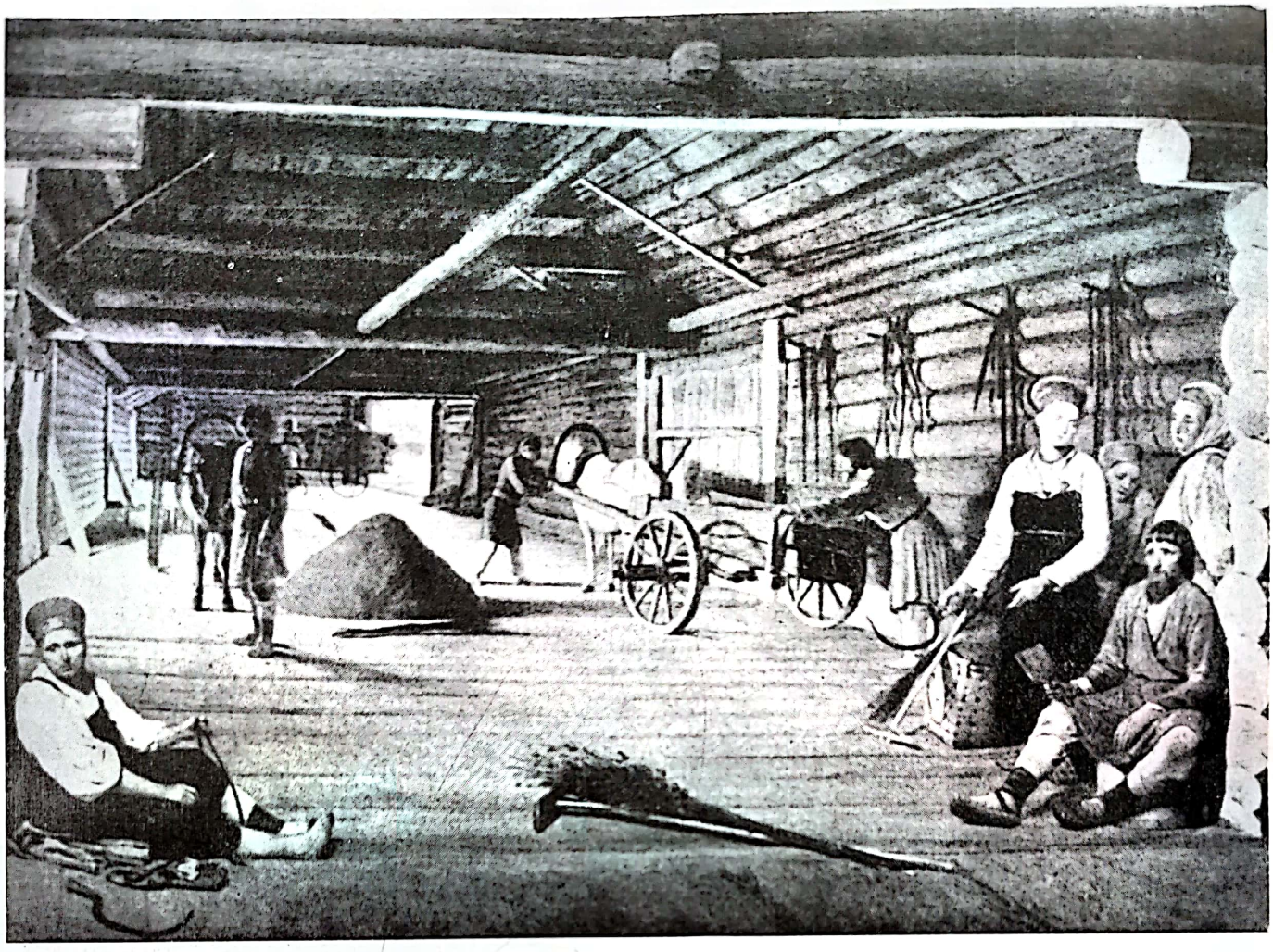
NOTE

1. Cf. N. G. Maşkovţev, *Aleksei Gavrilovici Veneţianov* în vol. *Russkoe iskusstvo*, Moscova, 1954, p. 586.
2. V. Stasov, *Studii*, vol. II, Bucureşti, 1959, p. 255.
3. Cf. Mark Etkind, *Aleksandr Nikolaevici Benois*, L.M., 1965, p. 39.
4. În periplul lor prin ţară, expoziţiile *peredvijnicilor* erau găzduite, numai într-un singur an, într-un număr de oraşe ce ajungea uneori la douăzeci. Iar în mai bine de o jumătate de secol, cît a funcţionat Asociaţia, au fost organizate patruzeci şi opt de expoziţii.
5. Cf. N. Maşkovţev, *I. Kramskoi*, Moscova, 1956, p. 8.
6. Cf. V. A. Pritkov, *Janrovaia jivopis 70-h — naciala 90-h godov*, în *Istoria russkogo iskusstva*, vol. II, Moscova, 1960, p. 136.
7. V. Stasov, *Op. cit.*, vol. I, p. 78.
8. Cf. E. Gomberg-Verjbinskaia, *Peredvijniki*, L.M., 1961, p. 9.
9. Cf. Louis Réau, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris, 1922, p. 197.
10. Igor Grabar, *V. A. Serov*, Petersburg, 1914, p. 7.
11. Tamara Talbot Rice, *L'arte russa*, 1965, p. 242.
12. Primele două numere ale revistei «Mir iskusstva» pe 1899 au apărut într-un singur volum, în avans, adică în noiembrie 1898. Bucurîndu-se de sprijinul material al cunoscuţilor mecenaţi Sava Mamontov şi prinţesa Tenişeva (ambii patroni ai unor cercuri de artă la Abramţevo şi, respectiv, la Talaşkino), revista a apărut în condiţii de lux. Amănunte despre această mişcare vezi la Natalia Lapşina, *Mir iskusstva*, Editura Meridiane, 1980.
13. Camilla Gray, *L'avant-garde russe dans l'art moderne*, 1863—1922, Lausanne, f.a., p. 22.
14. D. Sarabianov, *Pictori ruşi moderni*, Editura Meridiane, 1974, p. 57.
15. V. Dmitriev, *Scăldatul calului roşu*, în «Apolon», 1915, nr. 3, p. 15.
16. Giulio Carlo Argan, *Căderea şi salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, 1970, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

1. Aleksei VENEȚIANOV
Secerători, 1825—1830

Scanned with OKEN Scanner

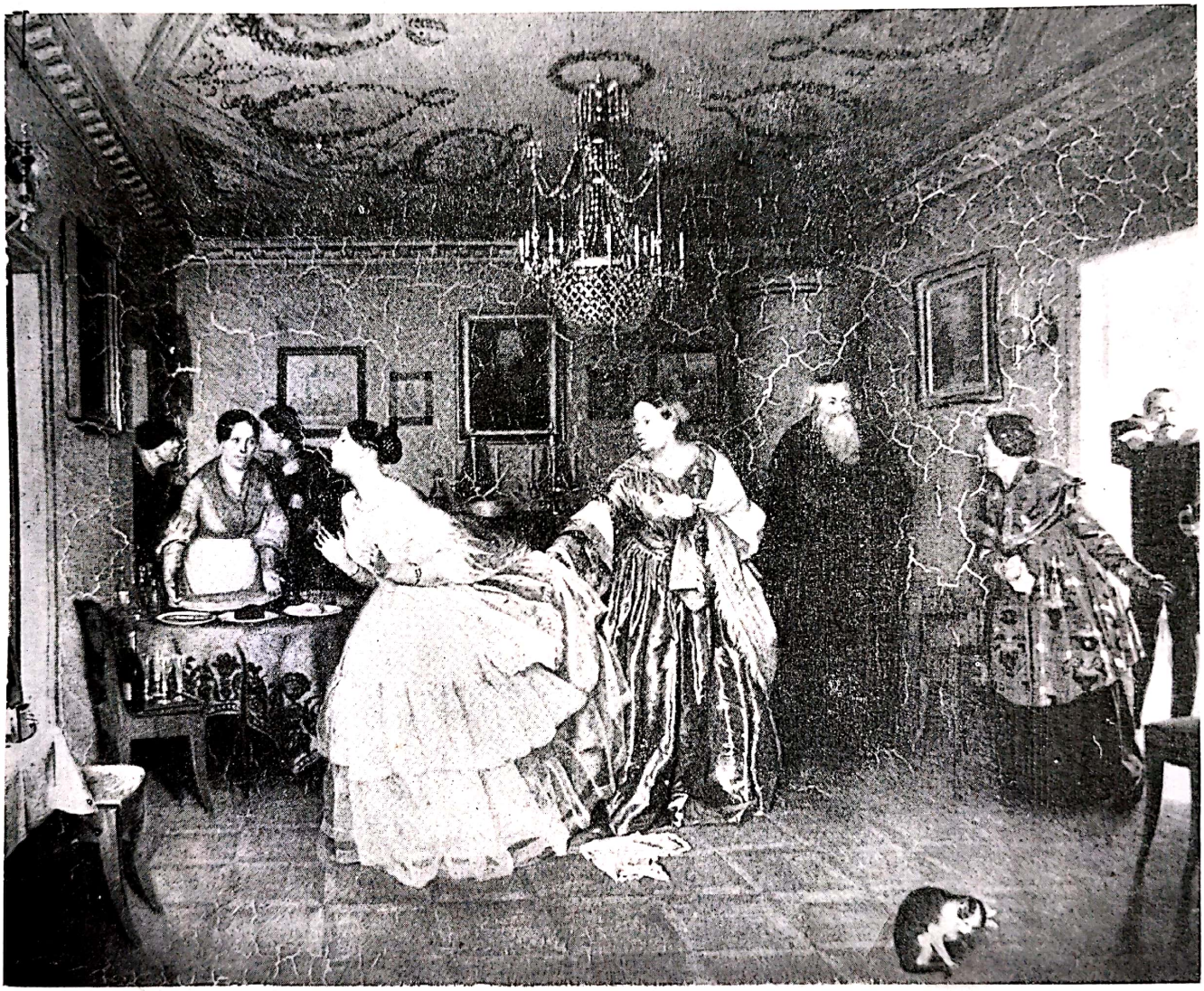


2. Aleksei VENEȚIANOV
Hambarul, 1823

3. Vasili TROPININ
Cap de copil, 1818

Scanned with OKEN Scanner

4. Pavel FEDOTOV
Maiorul în pețit



Scanned with OKEN Scanner

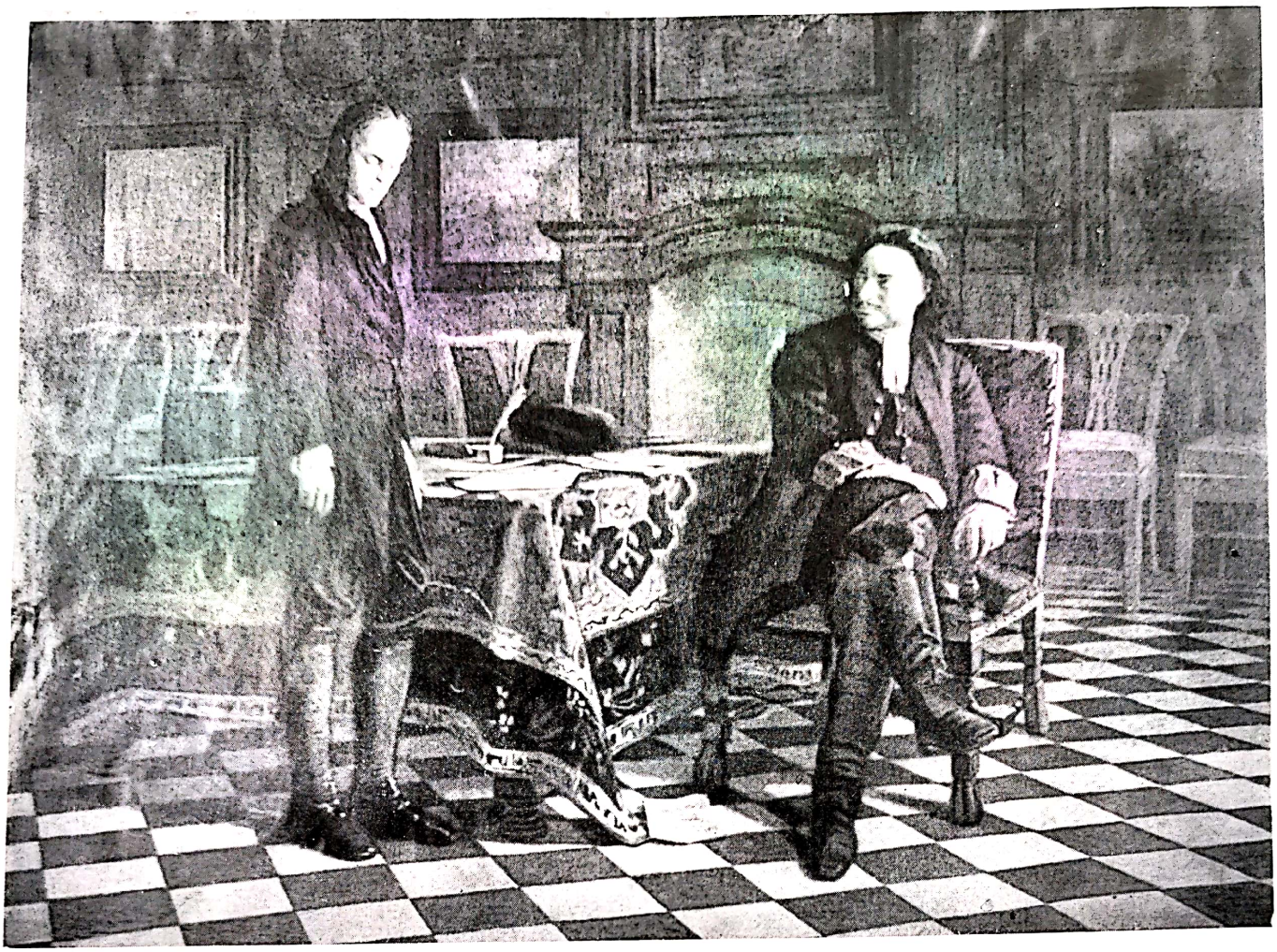
5. Aleksandr IVANOV
Băiat nud (studiu), 1850

6. Karl BRIULLOV
Ultima zi a oraşului Pompei, 1833

Scanned with OKEN Scanner

7. *Ultima zi a oraşului Pompei* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

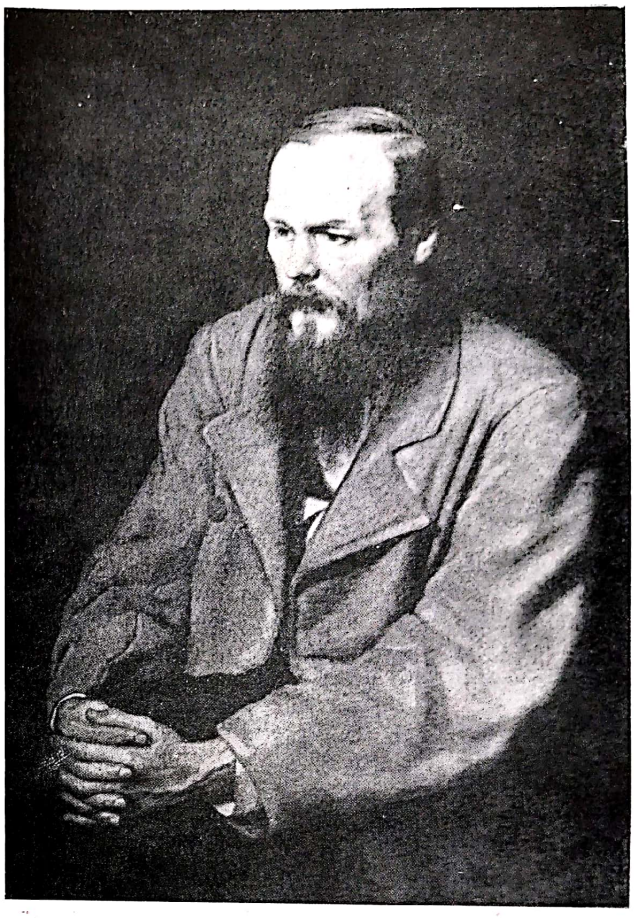


8. Nikolai GAY
Petru I interogîndu-l pe ţareviciul Aleksei în Peterhof, 1871

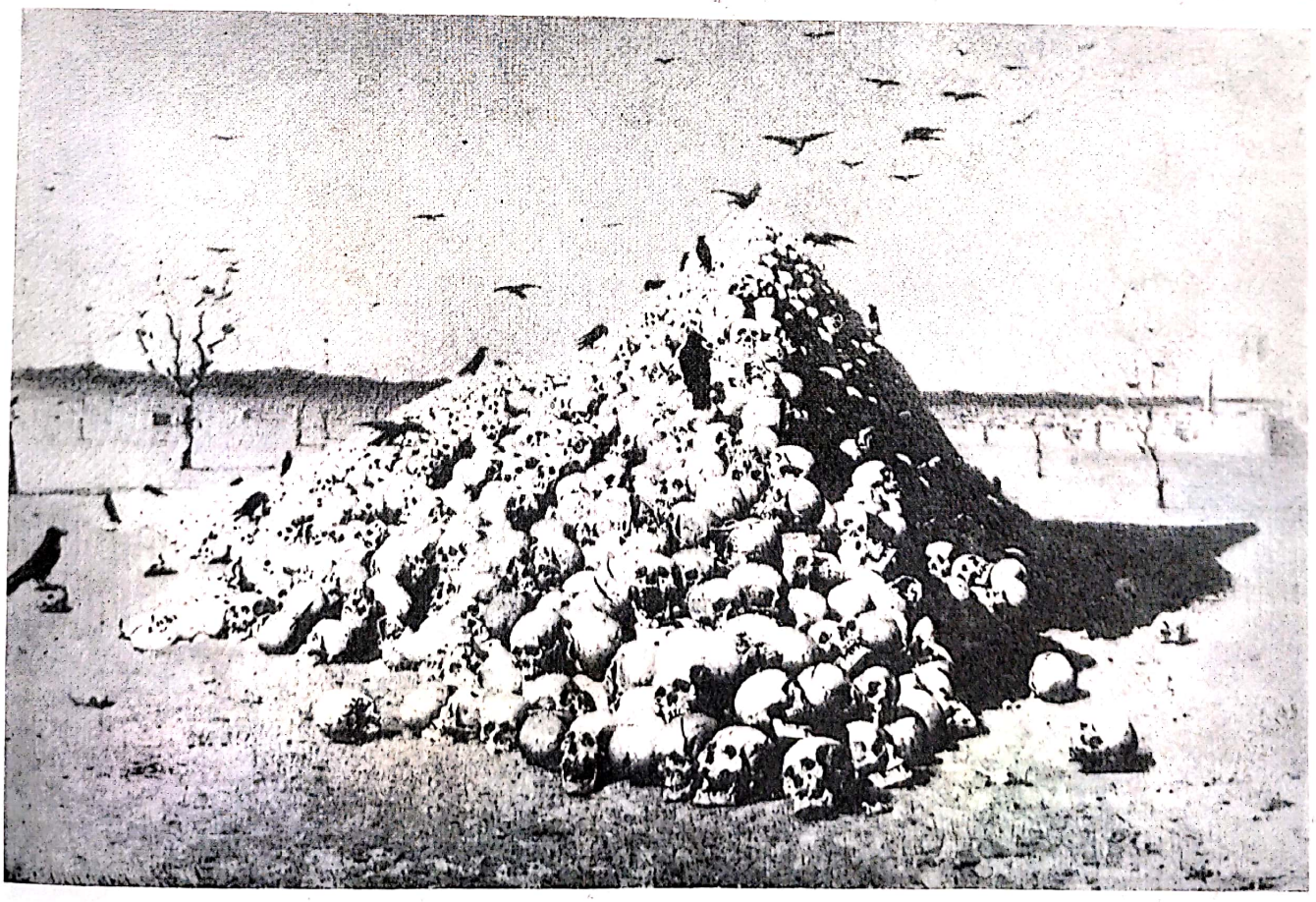
9. Ivan KRAMSKOI
Christos în pustiu, 1872

Scanned with OKEN Scanner

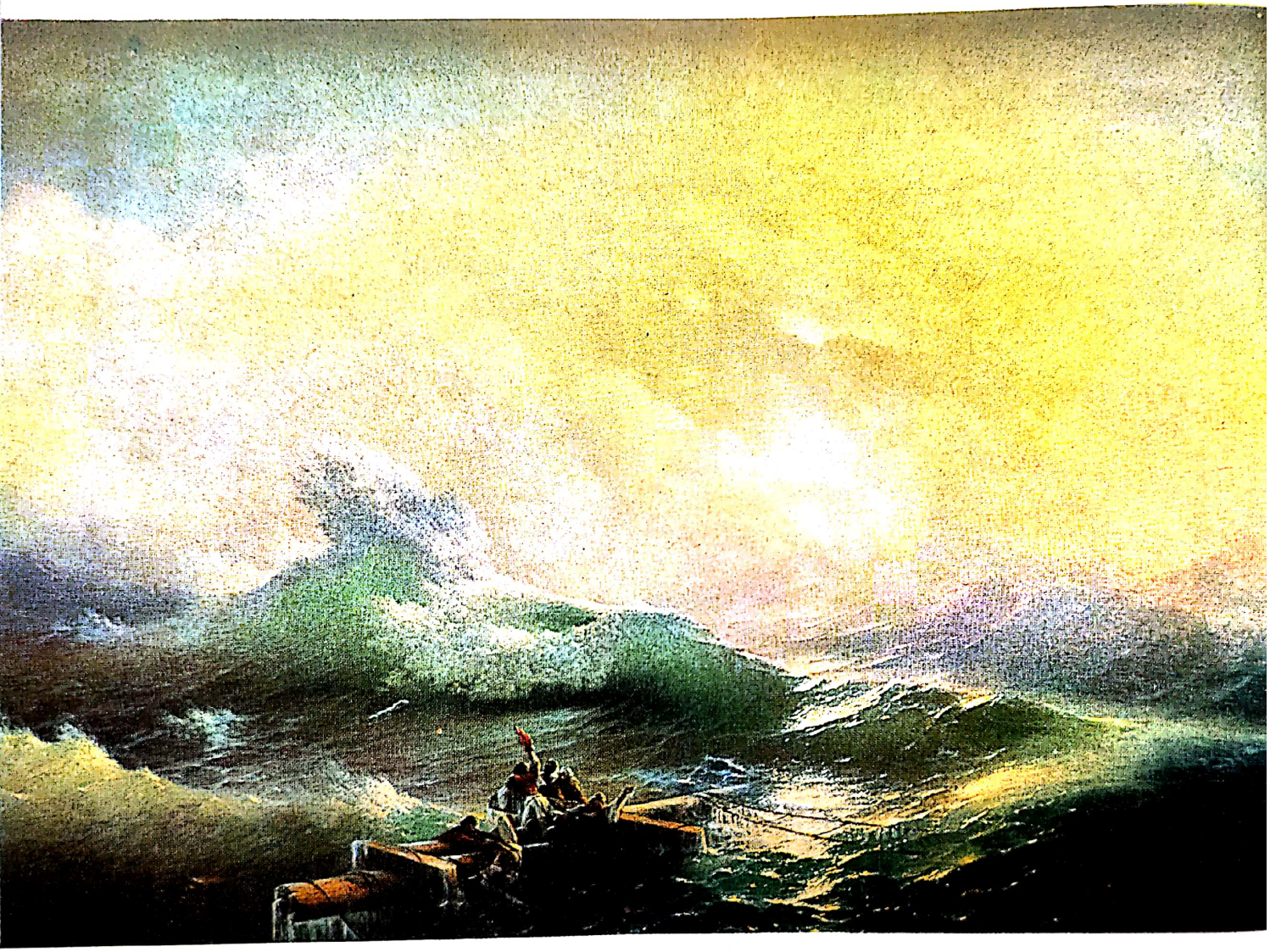
10. Vasili PEROV
Portretul lui F. M. Dostoievski, 1872



11. Vasili VEREȘCIAGHIN
Apoteoza războiului, 1871

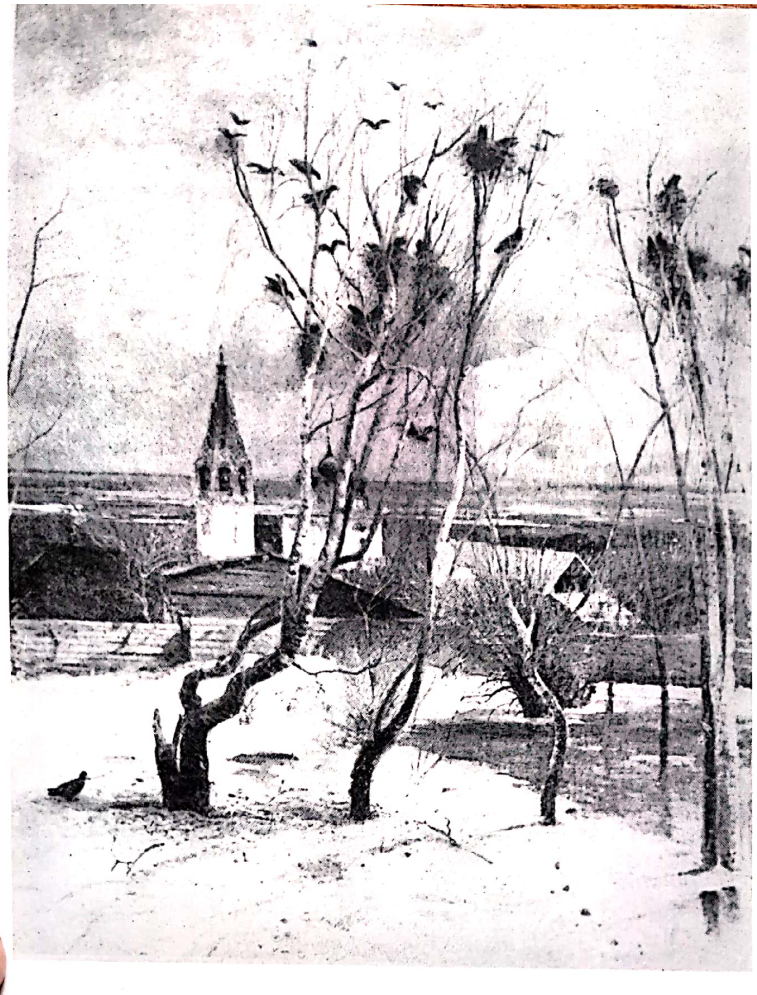


Scanned with OKEN Scanner



12. Ivan AIVAZOVSKI
Al nouălea val, 1850

Scanned with OKEN Scanner



13. Aleksei SAVRASOV
Au venit stăncuțele, 1871

14. Ivan ȘIȘKIN
Pădurea de pini, 1898

Scanned with OKEN Scanner

15. Ilia REPIN
Ivan cel Groaznic cu fiul său Ivan la 16 noiembrie 1581

16. Ilia REPIN
Zaporojenii scriindu-i o scrisoare sultanului, 1878—1891

Scanned with OKEN Scanner

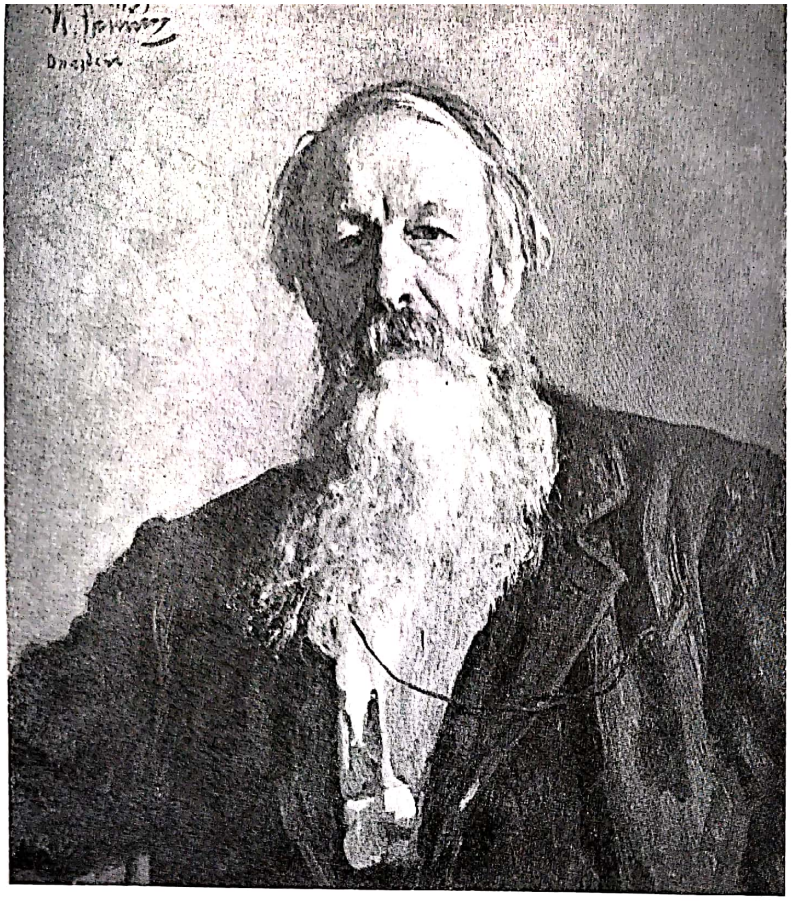
17. *Zaporojenii scriindu-i o scrisoare sultanului* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

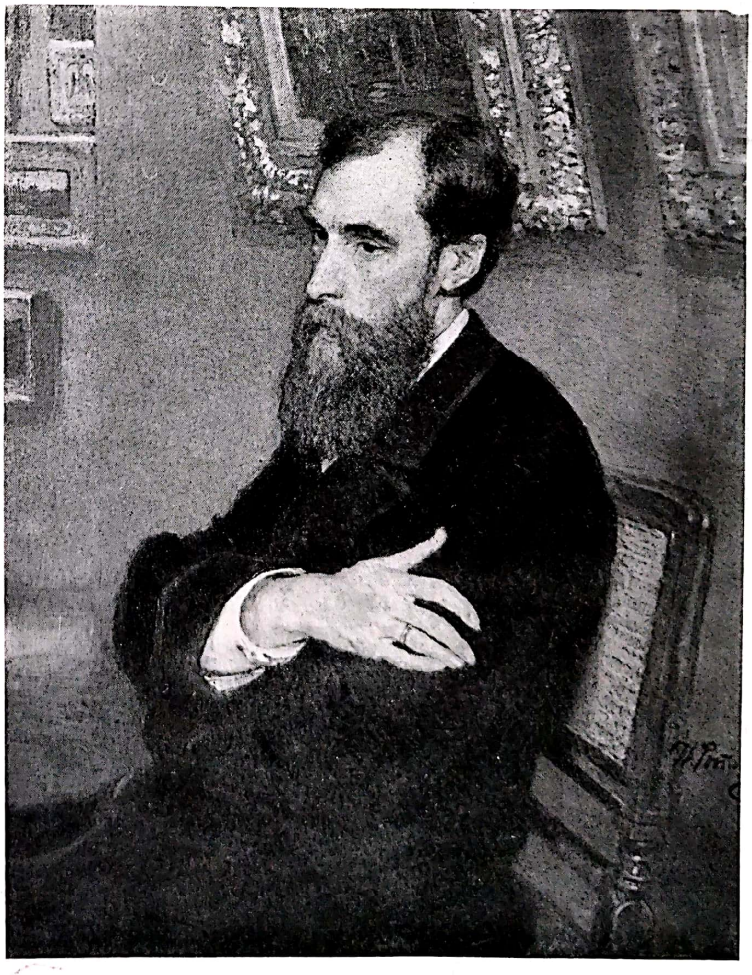
Scanned with OKEN Scanner

19. *Procesiune religioasă în gubernia Kursk* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner



20. Ilia REPIN
Portretul lui Vladimir Stasov, 1883



21. Ilia REPIN
Portretul lui P. Tretiakov

Scanned with OKEN Scanner

22. Ilia REPIN
Nevski-Prospekt, 1887

Scanned with OKEN Scanner

23. Ilia Repin
Edecarii de pe Volga, 1873

24. *Edecarii de pe Volga* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

25. Vasili SURIKOV
Dimineaţa execuţiei streliţilor, 1881

Scanned with OKEN Scanner

26. *Dimineața execuției streliților* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

28. Vasili SURIKOV
Stenka Razin (studiu)

29. Vasili SURIKOV
Surikov trecînd Alpii, 1899

Scanned with OKEN Scanner

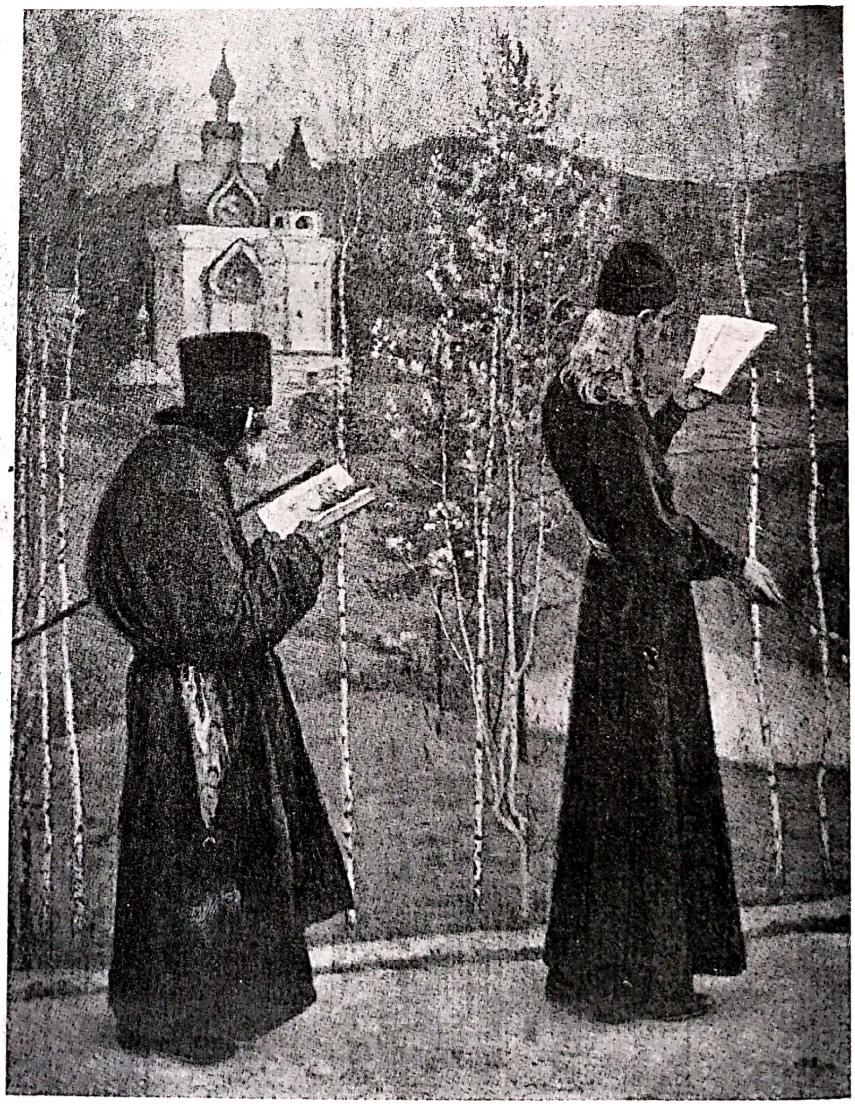
27. Vasili SURIKOV
Boieroaica Morozova, 1887

i, 1899

30. Vasili SURIKOV
Boieroaica Morozova (studiu)

Scanned with OKEN Scanner

31. Viktor VASNEȚOV
Viteaz la răspîntie, 1882



32. Mihail NESTEROV
Bat clopotele la schit

Scanned with OKEN Scanner

33. Mihail NESTEROV
Vedenia păstorașului Varfolomei, 1890

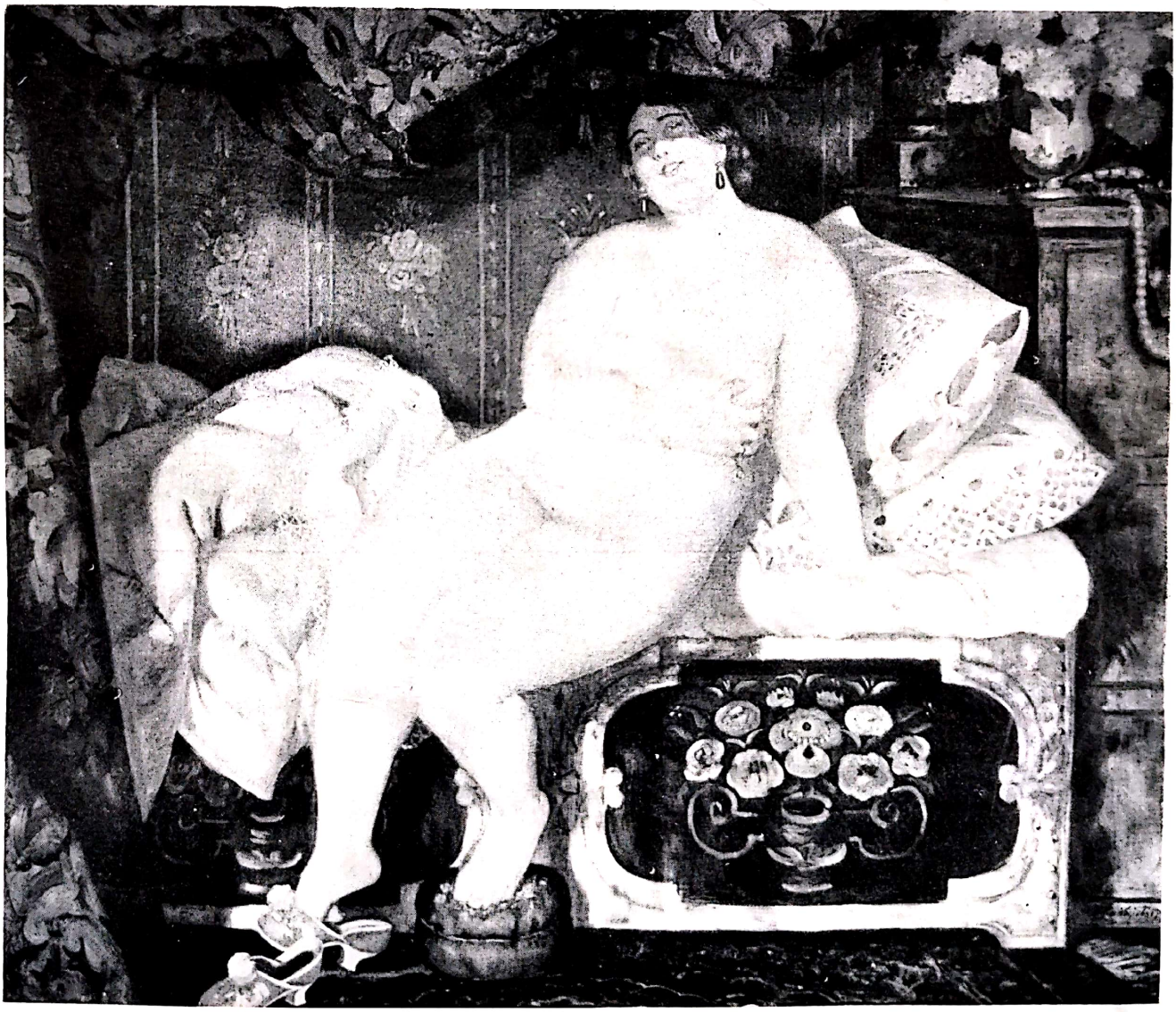
34. Arhip KUINGI
Crîng de mesteceni, 1879

Scanned with OKEN Scanner

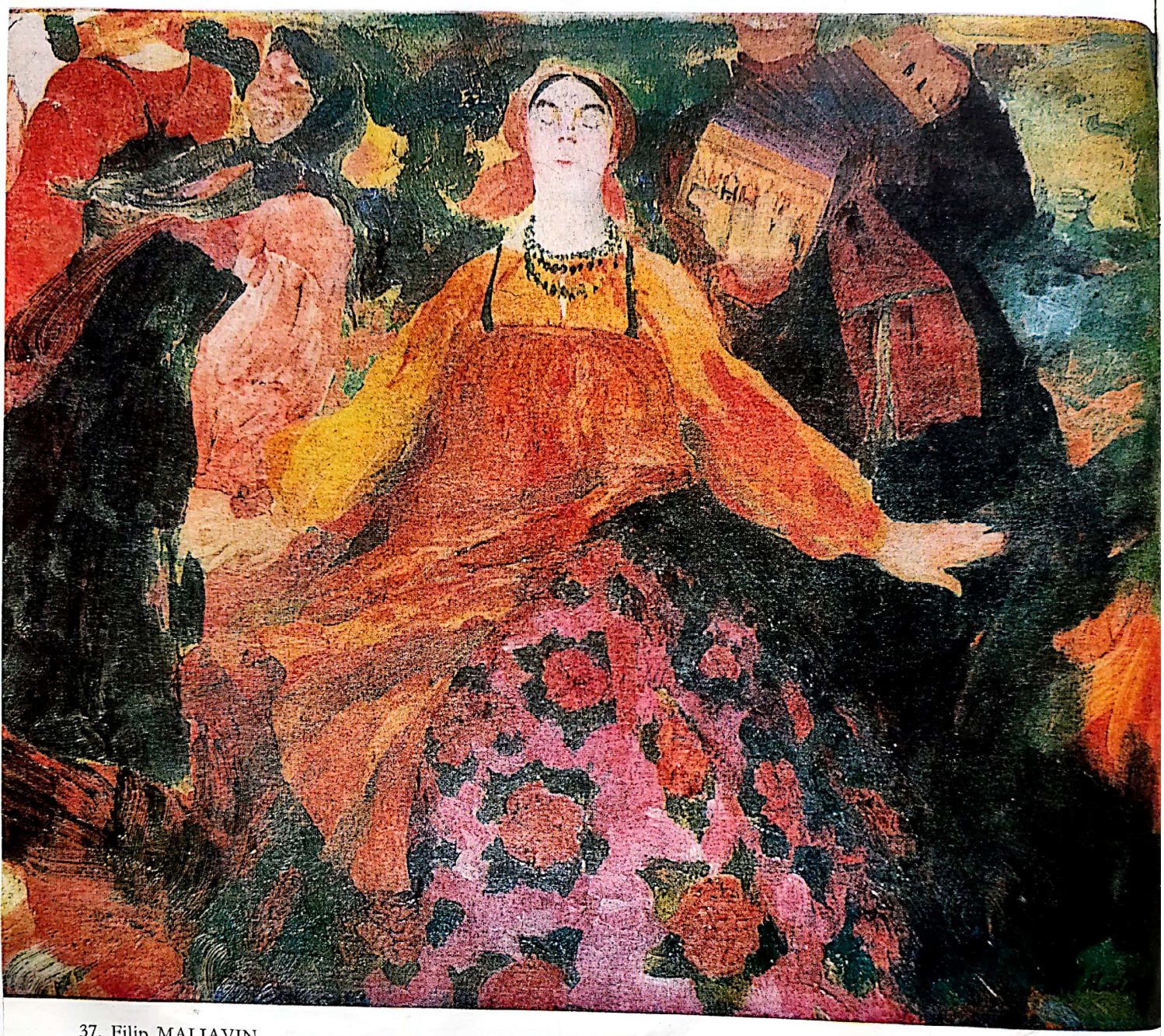
35. Boris KUSTODIEV
Dejunul negustoresei, 1891

Scanned with OKEN Scanner

36. Boris KUSTODIEV
Frumoasa, 1915



Scanned with OKEN Scanner



37. Filip MALIAVIN
Dans rusesc

Scanned with OKEN Scanner

38. Serghei IVANOV
Împușcarea demonstranților, 1905

Scanned with OKEN Scanner

39. Andrei RIABUŞKIN
Alai de nuntă la Moscova în secolul al XVII-lea, 1901

Scanned with OKEN Scanner

40. Andrei RIABUȘKIN
Trec, 1901

Scanned with OKEN Scanner

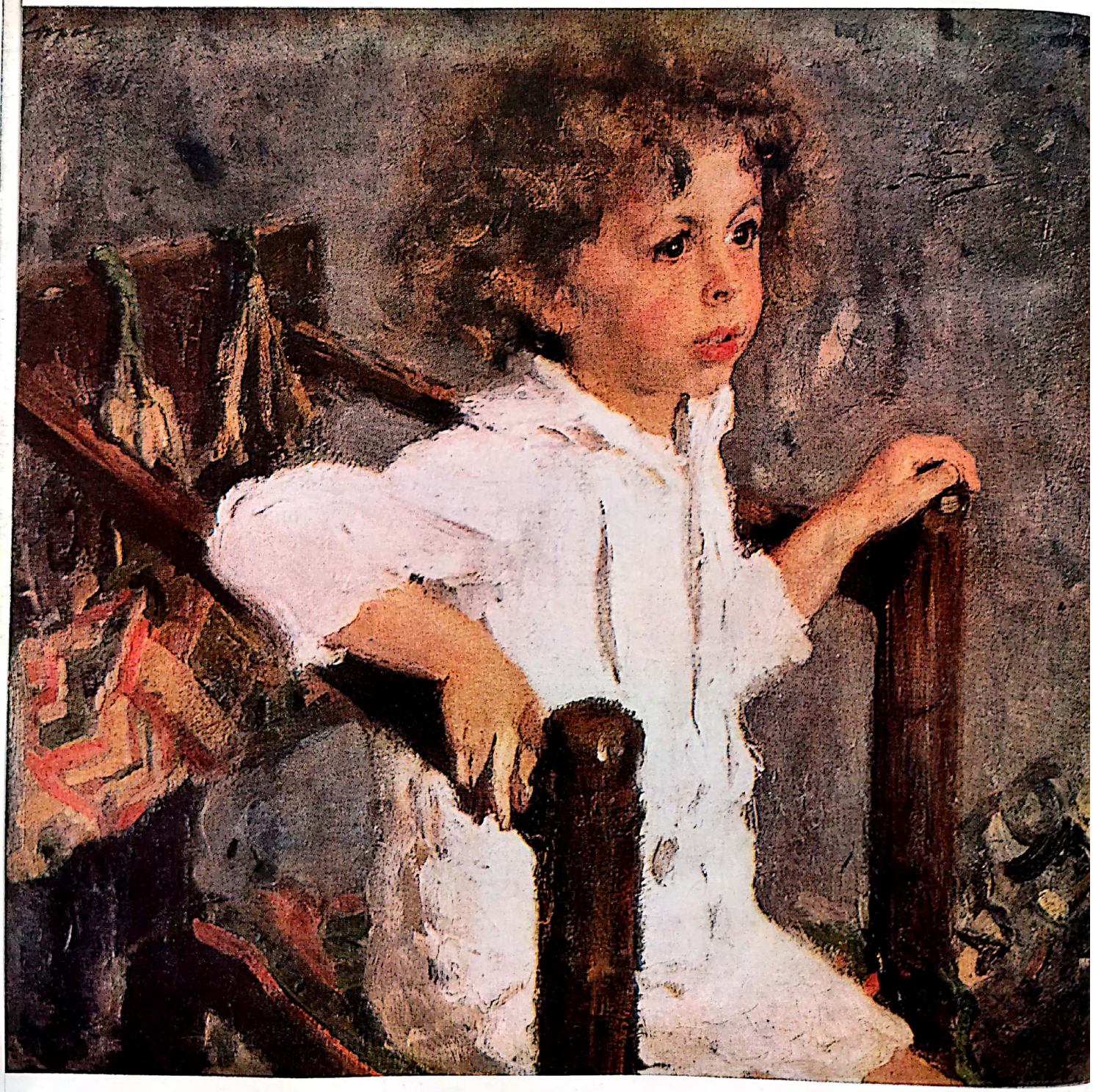
41. Valentin SEROV
Copii, 1899

Scanned with OKEN Scanner

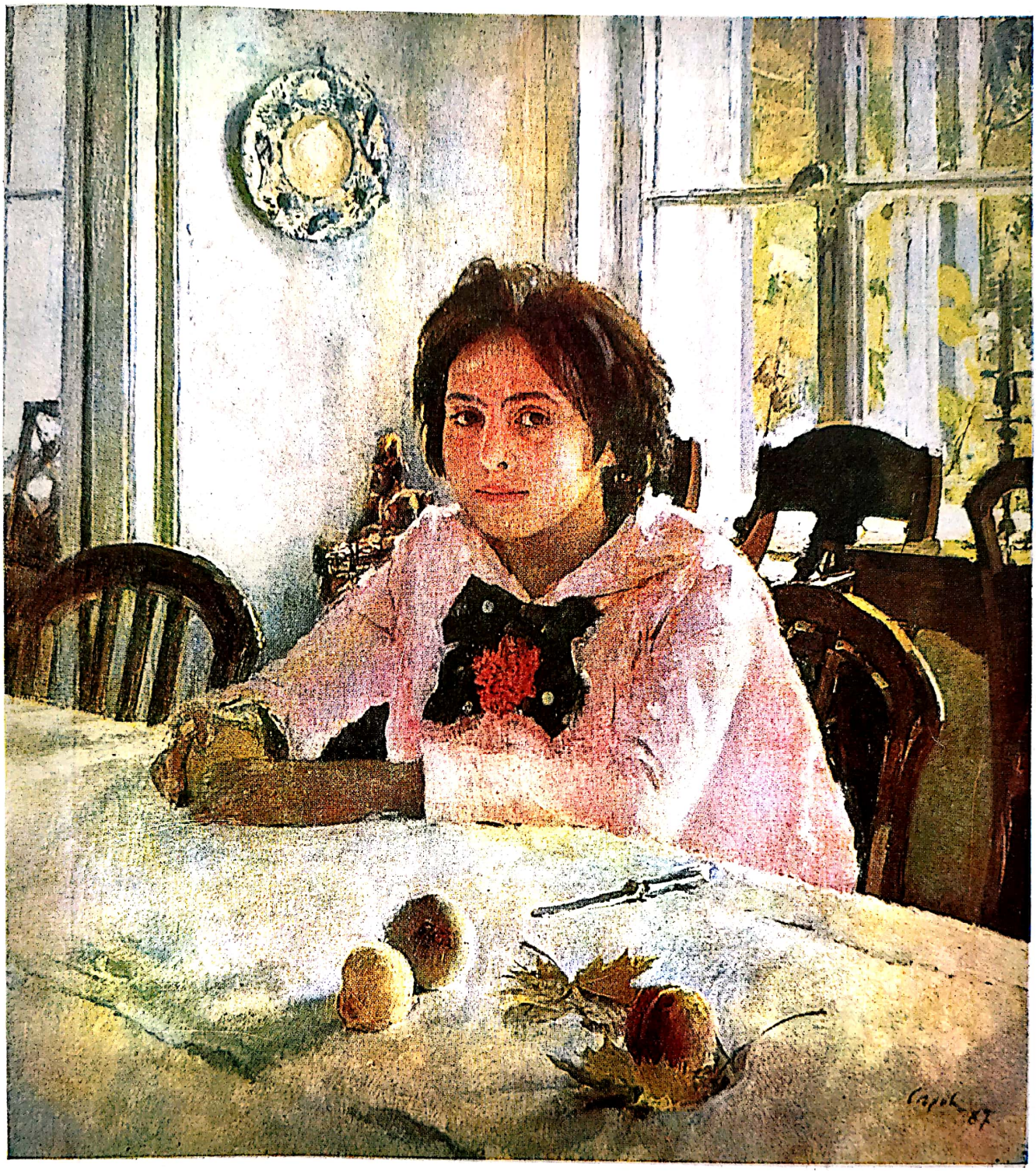
42. Valentin SEROV
Petru I cu suita, 1907

Scanned with OKEN Scanner

43. Valentin SEROV
Miša Morozov, 1901



Scanned with OKEN Scanner



44. Valentin SEROV
Fata cu piersici, 1887

Scanned with OKEN Scanner

45. Valentin SEROV
Soldaţi, bravi băieţi, unde-i slava voastră?, 1905

46. Valentin SEROV
Autoportret, 1885

Scanned with OKEN Scanner

47. Valentin SEROV
Odiseus și Nausicaa, 1910

Scanned with OKEN Scanner

48. Valentin SEROV
Răpirea Europei, 1910

49. Isak LEVITAN
Martie

50. Isak LEVITAN
Toamna de aur, 1889

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

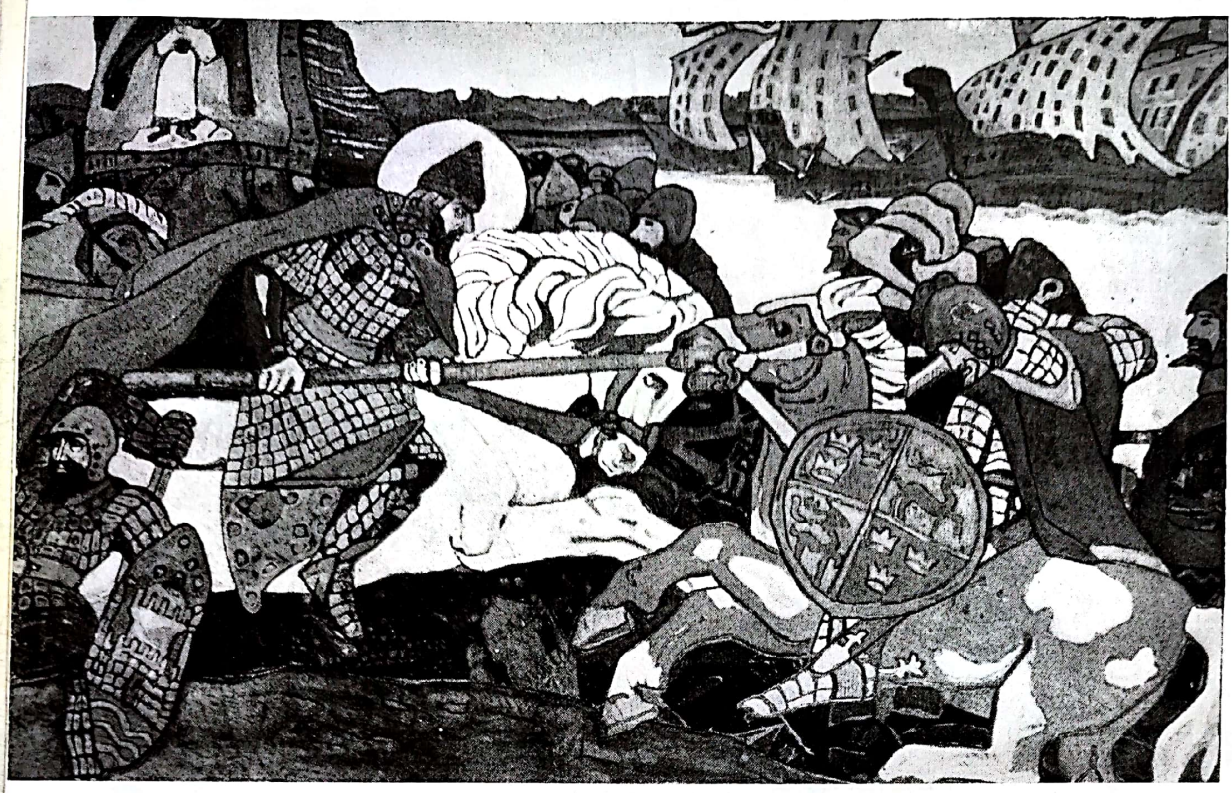
Scanned with OKEN Scanner

51. Isak LEVITAN
Toamna

52. Isak LEVITAN
Locul odihnei de veci, 1894

53. Isak LEVITAN
Clopot de vecernie, 1892

Scanned with OKEN Scanner



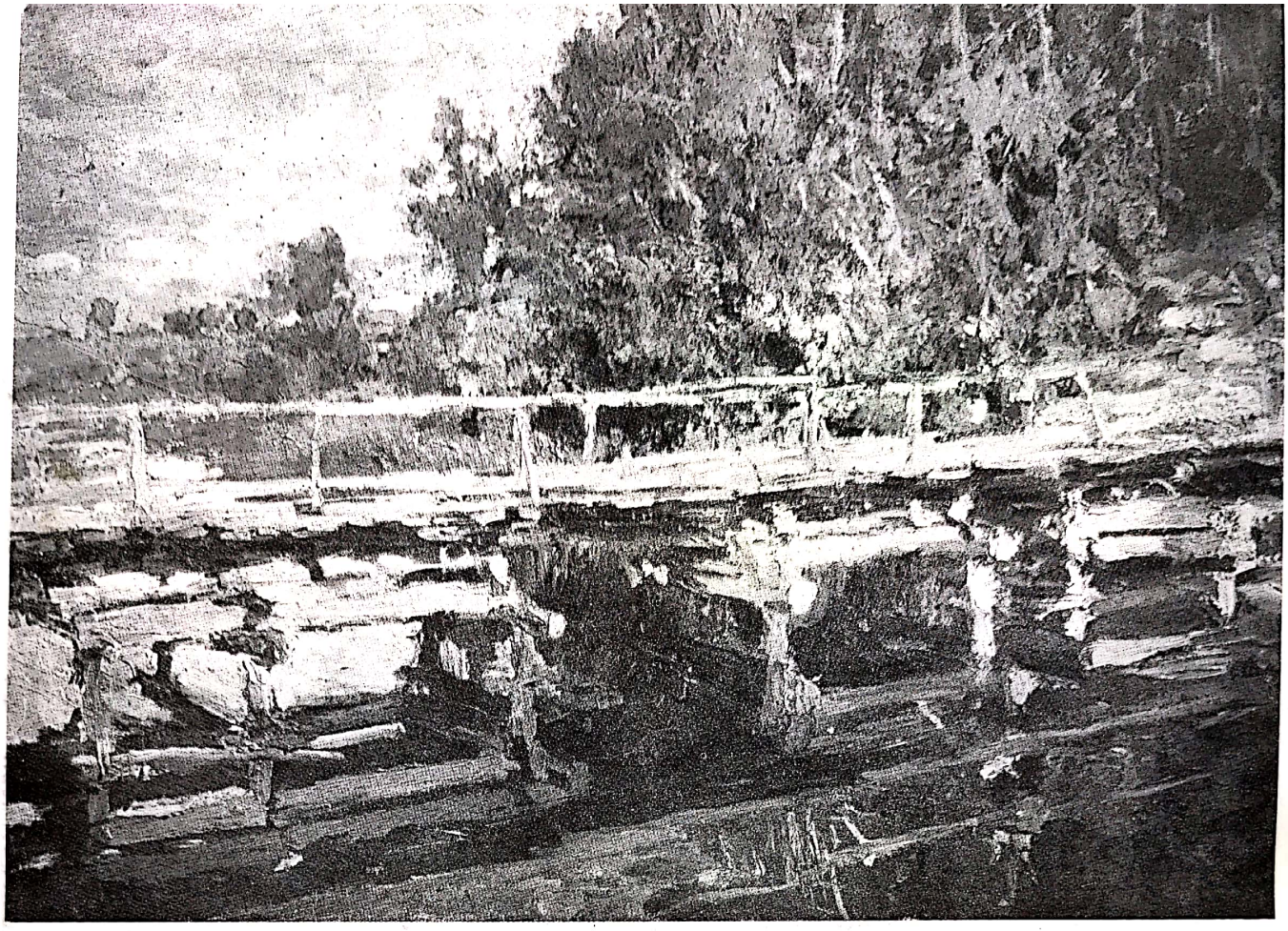
54. Nikolai ROERICH
Aleksandr Nevski în luptă, 1904

55. Nikolai ROERICH
În mînăstire, 1914
(Schiţă de decor pentru opera lui A. A. Davidov «Sora Beatrice» după drama lui M. Maeterlinck) Tempera pe carton 0,755×0,860 Muzeul rus. Leningrad.

Scanned with OKEN Scanner

56. Nikolai ROERICH
Oaspeți de peste mări

Scanned with OKEN Scanner



57. Konstantin KOROVIN
Toamna. Pe pod

58. Konstantin IUON
Soare de martie, 1915

Scanned with OKEN Scanner

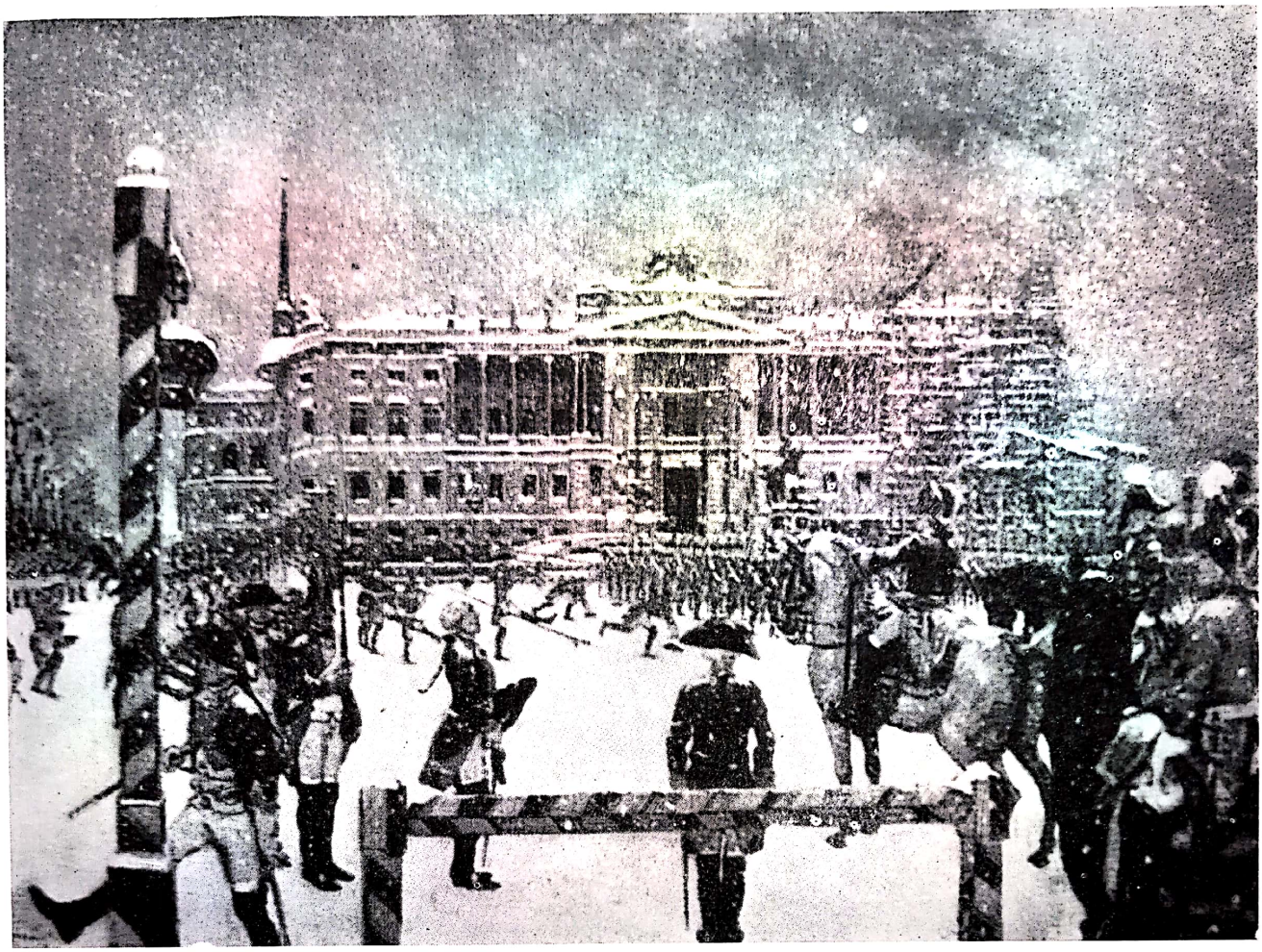
59. Igor GRABAR
Zăpadă de martie, 1904

Scanned with OKEN Scanner

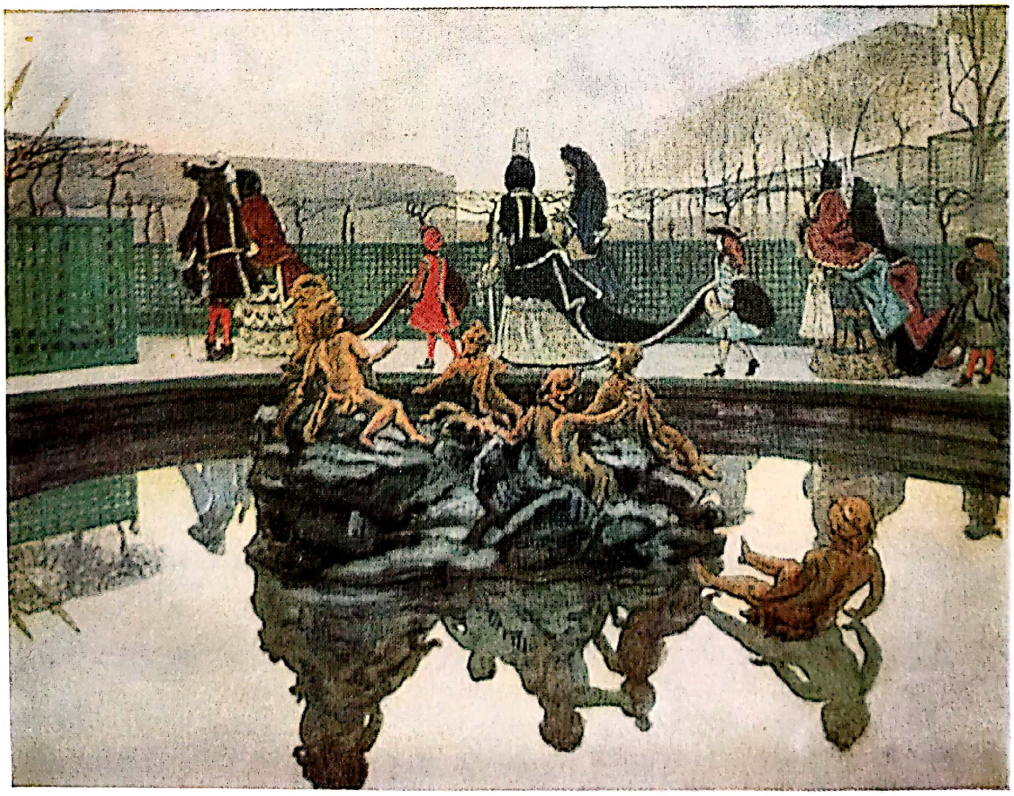
60. Konstantin SOMOV
Confidențe, 1897

61. Konstantin SOMOV
La vilă (Fericire familială!), 1900

Scanned with OKEN Scanner



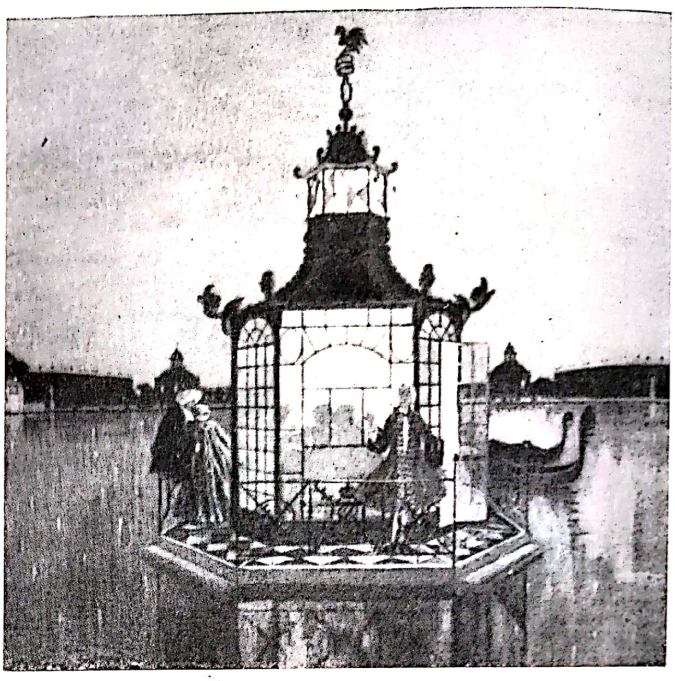
62. Aleksandr BENOIS
Paradă în timpul lui Pavel I, 1907



63. Aleksandr BENOIS
Plimbarea regelui Ludovic XIV, 1906

Scanned with OKEN Scanner

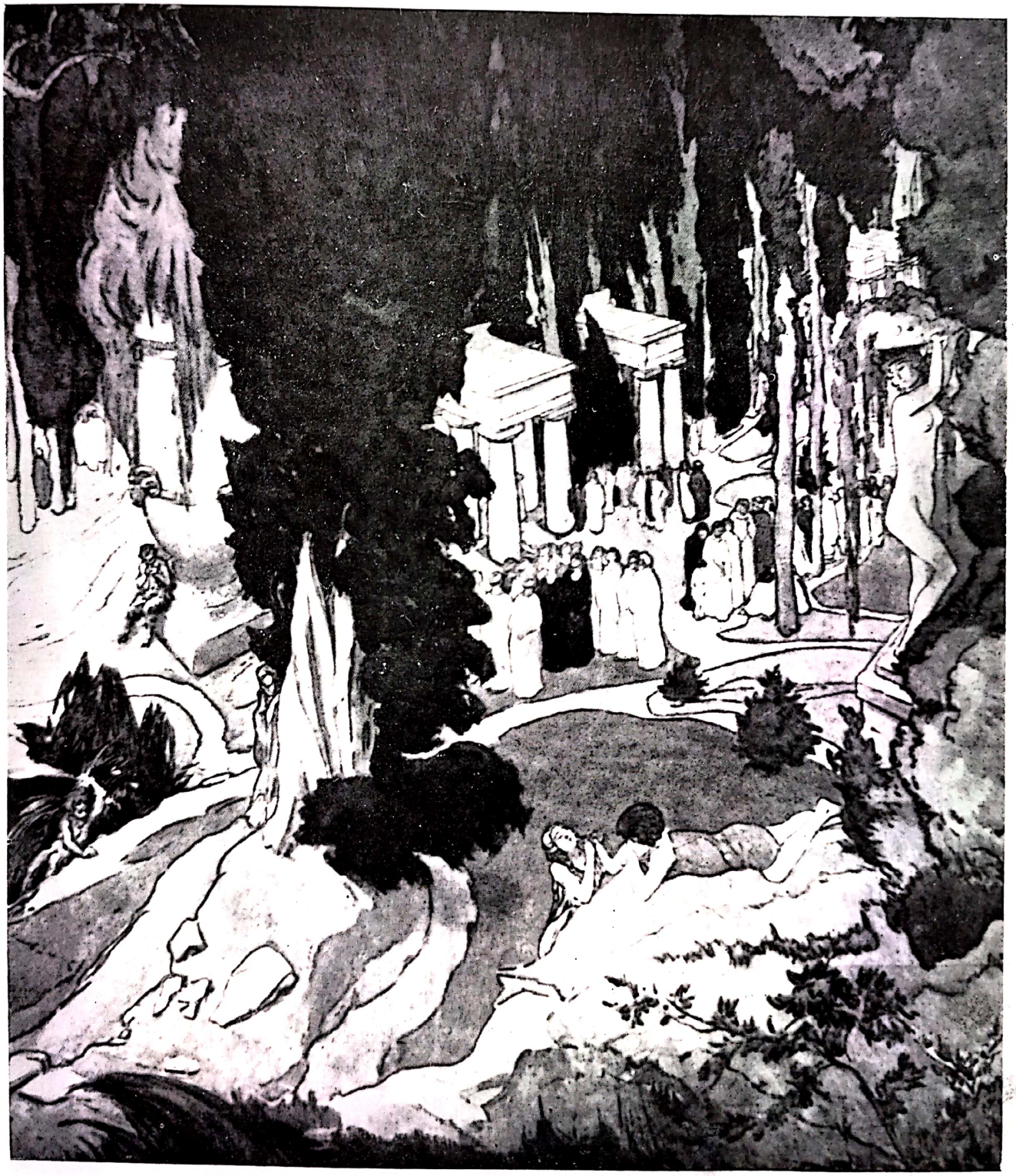
64. Aleksandr BENOIS
Pavilionul chinezesc. Gelosul, 1906



65. Aleksandr BENOIS
Ilustrație la «Călărețul de aramă» de A. Pușkin, 1905

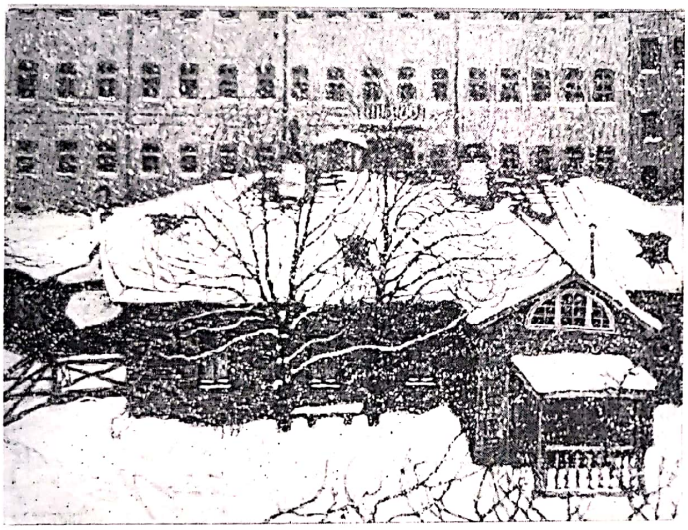
Scanned with OKEN Scanner

66. Leon BAKST
Eliseu (panou decorativ), 1906

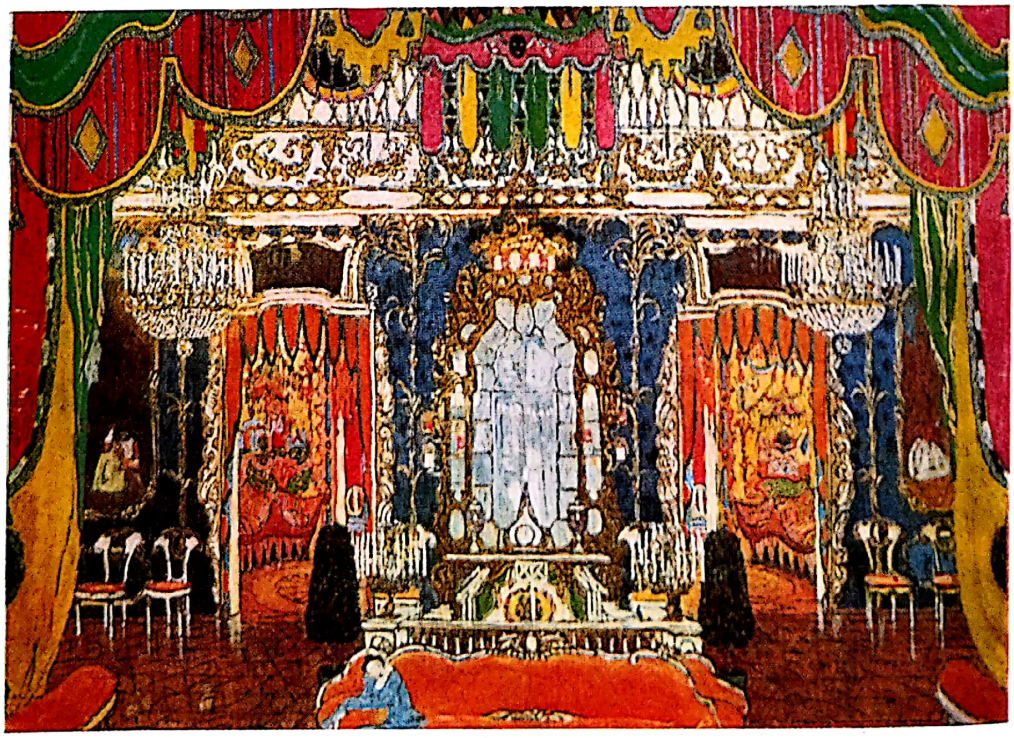


Scanned with OKEN Scanner

67. Mstislav DOBUJINSKI
Omul cu ochelari, 1906

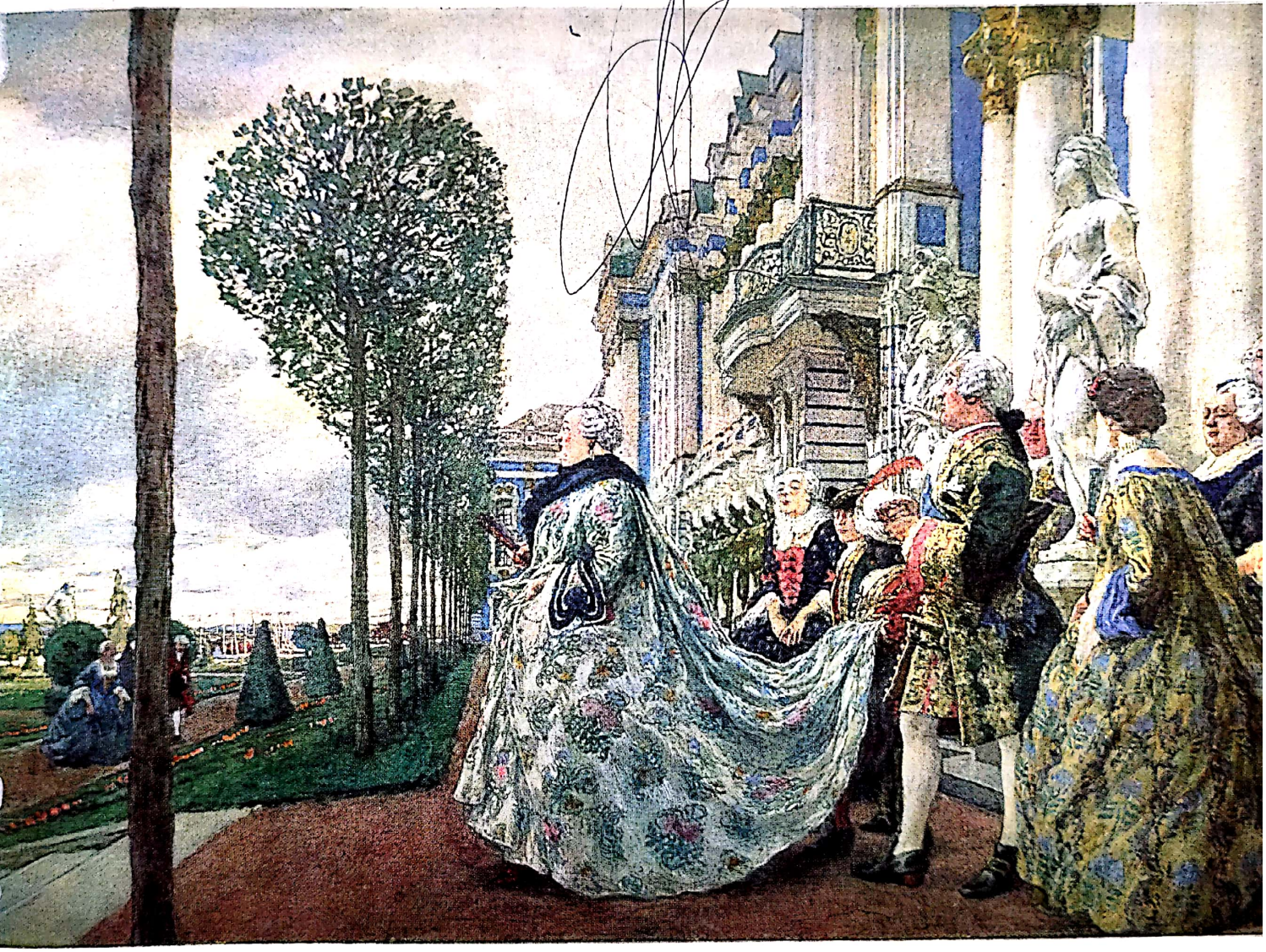


68. Mstislav DOBUJINSKI
Căsuță din Petersburg, 1905



69. Aleksandr GOLOVIN
Schiță de decor pentru spectacolul *Mascarada* de M. Lermontov. 1916—1917

Scanned with OKEN Scanner



70. Evgheni LANCERAY
Împărăteasa Elisabeta Petrovna la Țarskoe Selo. 1905

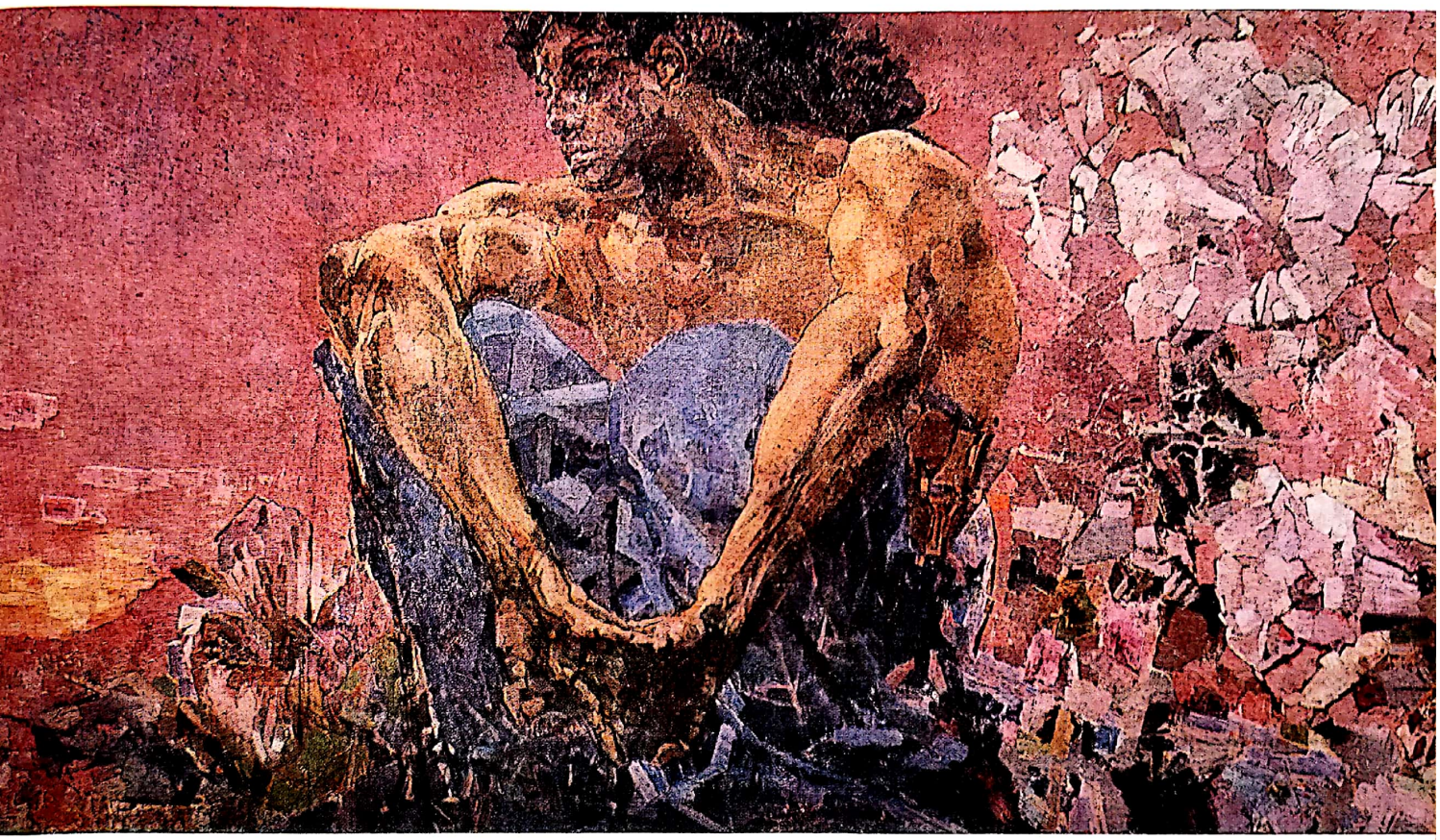
Scanned with OKEN Scanner

72. Mihail VRUBEL
Prooroc, 1898

71. Mihail VRUBEL
Prințesa Lebădă (fragment), 1900

73. Mihail VRUBEL
Demonul, 1890

Scanned with OKEN Scanner



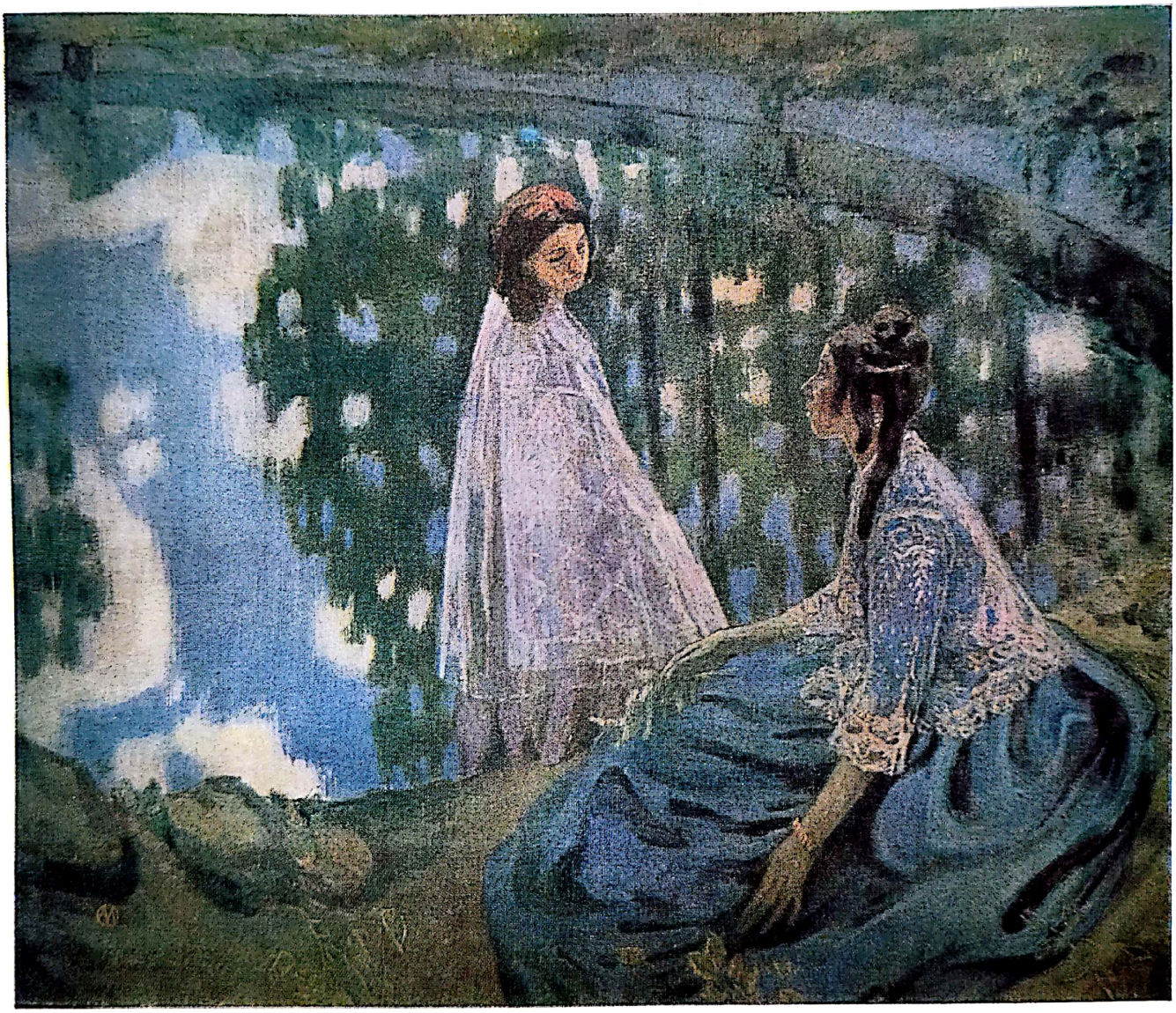
74. Mihail VRUBEL
Demonul stînd, 1890

Scanned with OKEN Scanner

75. Mihail VRUBEL
Tamara și Demonul, 1890—1891

76. Mihail VRUBEL
Portretul poetului Valeri Briusov

Scanned with OKEN Scanner

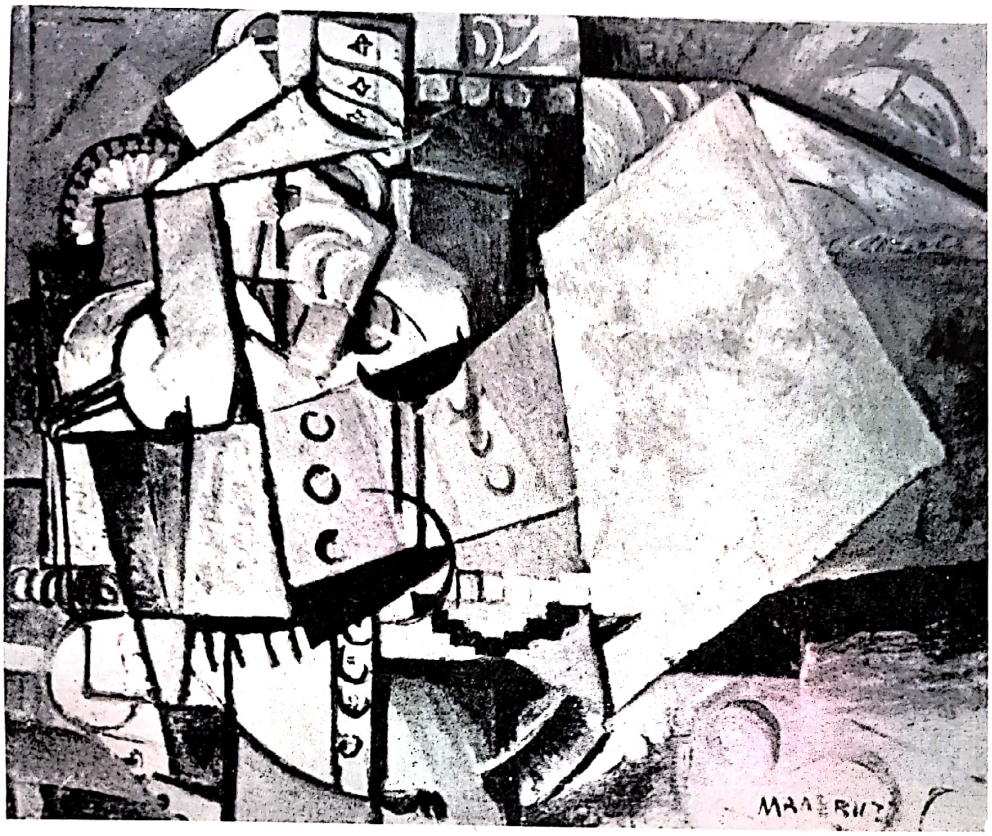


77. Viktor BORISOV-MUSATOV
Bazinul, 1902

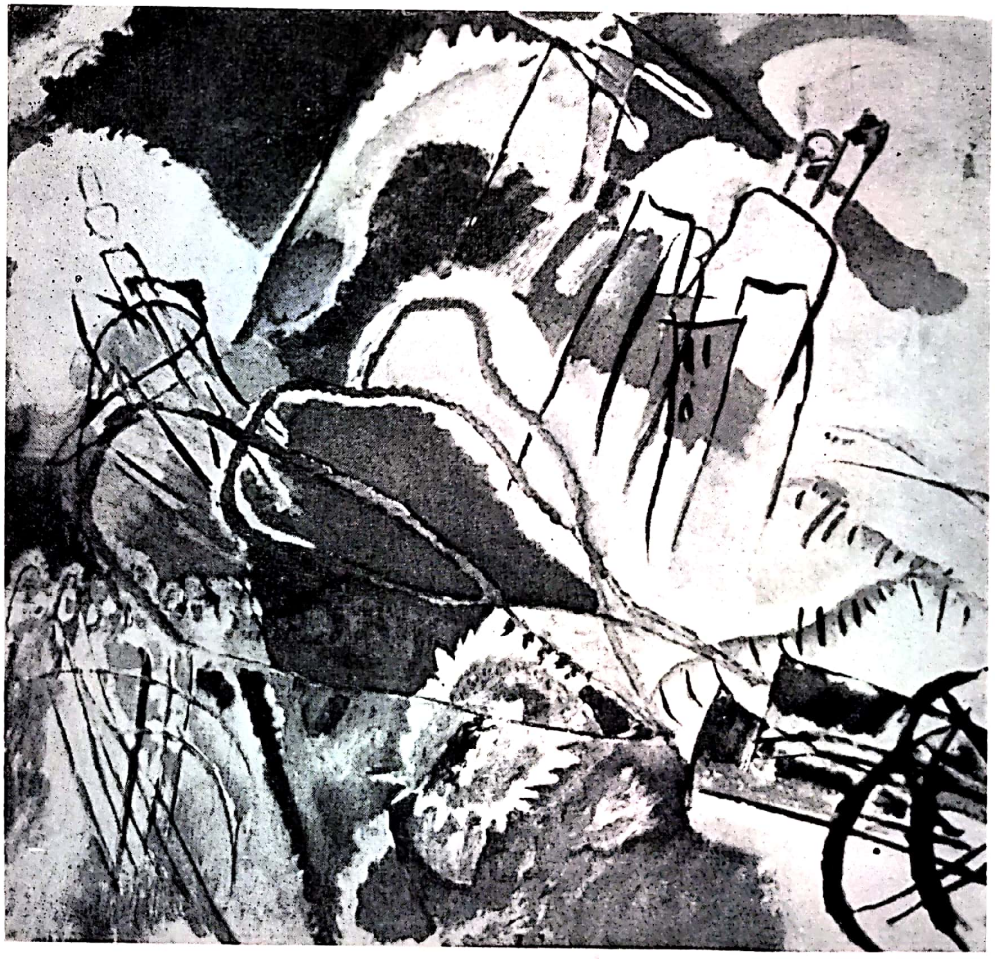
Scanned with OKEN Scanner

78. Natalia GONCIAROVA
Natură moartă cu fructe, carte deschisă și vas cu flori

Scanned with OKEN Scanner



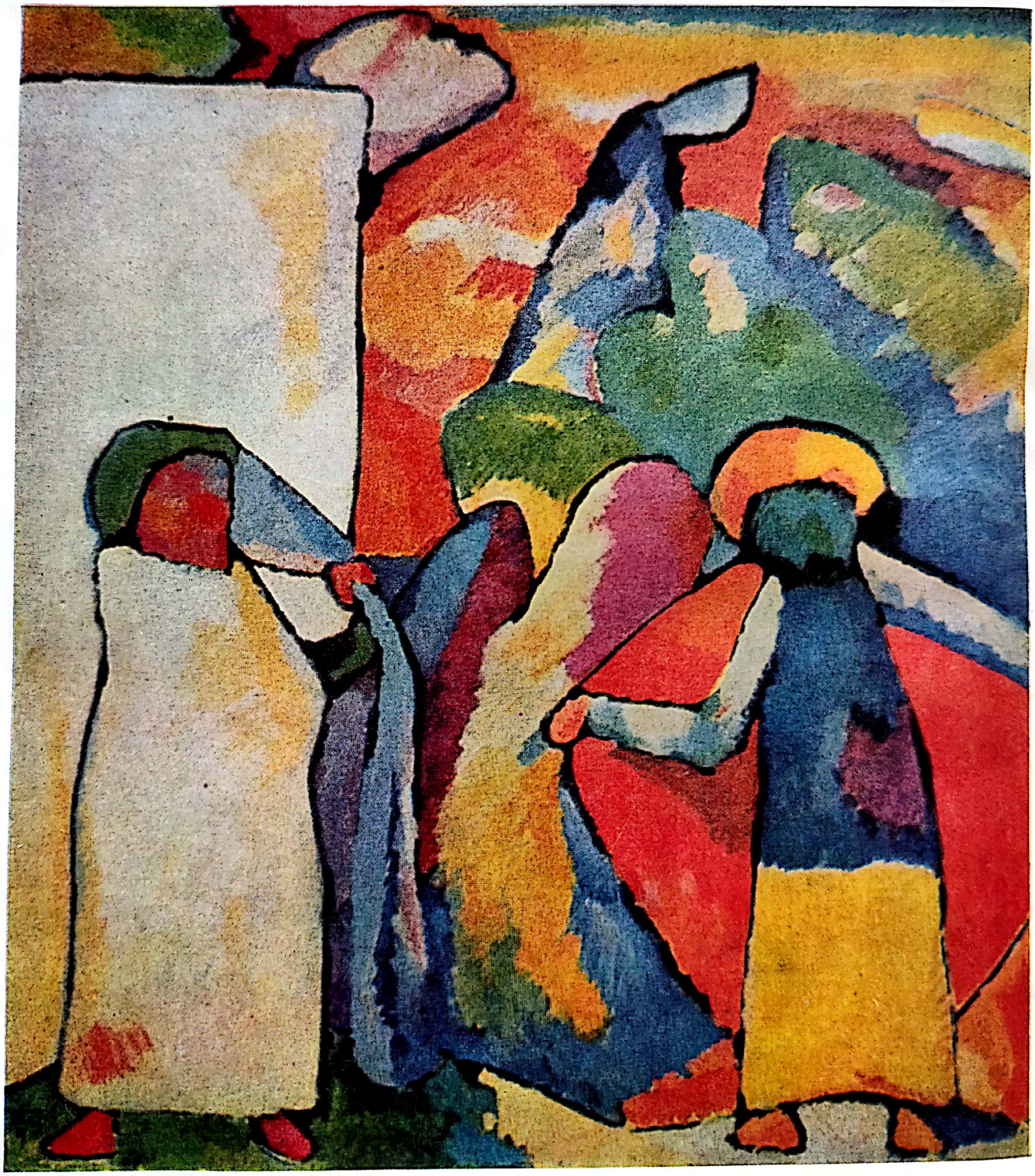
79. Kazimir MALEVICI
Garda, 1912—1913



80. Vasili KANDINSKY
Improvizație 30 (Tunuri), 1913

Scanned with OKEN Scanner

81. Vasili KANDINSKY
Improvizație 6, 1910



Scanned with OKEN Scanner

CRONOLOGIE

1812 Campania lui Napoleon în Rusia şi victoria armatelor ruse asupra francezilor stîrnesc un puternic sentiment patriotic care va avea ca efect orientarea picturii spre teme naţionale tratate în spirit romantic şi într-o notă realistă din ce în ce mai pronunţată.

1820 Aleksei Veneţianov se retrage în satul Safonkovo, unde va înfiinţa o colonie de pictură promovînd apropierea de viaţa reală a ţăranilor care-i inspiră tablouri de factură realistă tratate într-o tehnică apropiată de plein air.

1823 Aleksei Veneţianov pictează tabloul *Hambarul* în care aplică pentru prima dată principiile noii sale estetici.

1825 Răscoala decembriştilor după înăbuşirea căreia începe regimul de teroare al lui Nikolai I.

1827 Orest Kiprenski pictează cunoscutul portret al lui A. S. Puşkin.

1833 Karl Briullov expune la Milano şi la Paris compoziţia *Ultima zi a oraşului Pompei.*

1848 Pavel Fedotov pictează compoziţia *Maiorul în peţit.*

1855 Cernîşevski îşi publică disertaţia cu tema «Raporturile estetice ale artei faţă de realitate».

1856 Rusia este înfrîntă în Războiul Crimeii şi se pune capăt regimului de teroare al lui Nikolai I.

1857 Aleksandr Ivanov expune celebra sa operă *Cristos arătîndu-se norodului.*

1859 Academia de artă din Petersburg adoptă un nou Statut de funcţionare, liberalizîndu-se.

1861 Este desfiinţată iobăgia în Rusia.

1863 Un număr de 13 absolvenţi ai Academiei de artă, concurenţi pentru medalia de aur, renunţă la concurs, părăsesc Academia şi înfiinţează un artel de creaţie care promovează o artă inspirată de realitate.

1870 Se dizolvă Artelul de creaţie condus de Kramskoi şi este înfiinţată Asociaţia expoziţiilor itinerante, a «peredvijnicilor».

1871 Prima expoziţie a «peredvijnicilor».

1873 Ilia Repin expune *Edecarii de pe Volga.*

1881 Vasili Surikov expune *Dimineaţa execuţiei streliţilor*

1883 Ilia Repin expune *Procesiune religioasă în gubernia Kursk.*

1887 Valentin Serov expune *Fata cu piersici.*

1890 Mihail Vrubel creează tabloul *Demon şezînd.*

1892 Isaak Levitan pictează *Vladimirka.*

1893 Ia fiinţă «Asociaţia moscovită a artiştilor».

1898 Ia fiinţă asociaţia «Mir iskusstva» care organizează o expoziţie internaţională la Petersburg.

1899 Apare primul număr al revistei «Mir iskusstva».

1903 Se constituie asociaţia profesională «Uniunea artiştilor ruşi».

1905 Prima revoluţie rusă.

Scanned with OKEN Scanner

1907 Ia ființă grupul « Golubaia roza» (Trandafirul albastru). Diaghilev organizează un turneu al trupei sale de operă la Paris.

1909 Baletele ruse sînt pentru prima oară la Paris.

1911 Ia ființă asociația « Bubnovîi valet» (Valetul de caro) care organizează prima expoziție protocubistă. Kandinski publică « Despre spiritual în artă».

1913 Larionov și Gonciarova lansează manifestul *raionismului*. Malevici realizează tabloul suprematist *Pătratul negru pe fond alb*.

1914 Începe primul război mondial. Artiștii ruși de avangardă aflați în străinătate se întorc în Rusia.

1915 Se organizează, la Petersburg, expozițiile futuriste « Tramvai V» și « 0, 10».

1917 Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

1918 La indicația lui Lenin, este inițiat « Planul propagandei prin monumente».

1920 Malevici publică studiul « Suprematismul sau lumea nereprezentării».

1923 Maiakovski publică manifestul « Lef»-ului.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

LUCRĂRI GENERALE

Istoria russkogo iskusstva (sub red. lui Igor Grabar) Moskva, 1910

Istoria russkogo iskusstva (apărută sub egida Academiei de ştiinţe a U.R.S.S.), 11 vol., Moskva 1957—1969

Istoria russkogo iskusstva (apărută sub egida Academiei de arte a U.R.S.S.), 2 vol., Moskva, 1957—1960

Gosudarstvennaia tretiakovskaia galeria, Moskva, 1974

Gosudarstvennii Russki muzei, Moskva, 1982

ALPATOV, M. V., *Vseobşciaia istoria iskusstva*, M. 1955

LUCRĂRI SPECIALE

ALEKSEEVA, TATIANA, *Veneţianov i ego şkoala*, Leningrad, 1985

ALPATOV, M. V., *Ilia Efimovici Repin*, Moskva, 1955

ALPATOV, M. V., *Vasili Vasilievici Vereşciaghin*, M., 1955

ALPATOV M. V., *Vasili Ivanovici Surikov*, M., 1955

ALPATOV M. V., *Aleksandr Ivanov*, 2 vol., M., 1956

ALPATOV M.V., *Trésors de l'art russe*, Paris, 1963

BENOIS A., *Istoria russkoi jivopisi v XIX veke*, Petersburg, 1902

BENOIS A., *Russkaia şkola jivopisi*, P., 1904

BENOIS A., *Istoria jivopisi vseh vremion i narodov*, Petersburg, 1912

BENOIS A., *Roerich*, Petrograd, 1916

BENOIS A., *Memoirs*, Londra, 1960

BRION MARCEL, *Arta abstractă*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1972

CASSOU, JEAN, *Panorama artelor plastice contemporane*, 2 vol. Bucureşti, Edit. Meridiane 1971

DE MICHELI, MARIO, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Edit. Meridiane

EVDOKIMOV, I., *Borisov-Musatov*, Moskva, 1924

EVDOKIMOV, I., *Vrubel*, Moskva, 1925

EVDOKIMOV, *I., Surikov*, M. L., 1940

ETKINDT, MARK, *Boris Mihailovici Kustodiev*, L.M., 1960

ETKINDT, MARK, *Aleksandr Nikolaevici Benois*, L.M., 1965

ETKINDT, MARK, *Boris Kustodiev*, Leningrad, 1983

FEDOROV-DAVÎDOV, A., *Levitan*, M-L, 1918

GHERMAN, MIHAIL, *Mihail Vrubel*, Leningrad, 1985

GOMBERG-VERJBINSKAIA, E., *Peredvijniki*, L.M., 1961

GORINA, T. N., *Russkoe iskusstvo vtoroi polovinî XIX* v. M., 1962

GRABAR, I. şi GLAGOL, S., *Isaak Ilici Levitan. Ego jizn i tvorcestvo* Moskva, 1913

Scanned with OKEN Scanner

GRABAR, I., *V. A. Serov. Jizn i tvorcestvo*, Moskva, 1913
GRABAR, EM. I., *Moia jizn. Avtomonografia*, M., 1937
GRABAR, I., *I. E. Repin*, 2 vol. Moskva, 1963—1964
GRAY, CAMILLA, *L'avant-garde russe dans l'art moderne*, 1863—1922, f.a.
IAREMICI, S., *Mihail Aleksandrovici Vrubel*, Moskva, 1911
IVANOV, A. P., M. P., *M. Vrubel*, Leningrad, 1928
KOVALENSKAIA, N., *Istoria russkogo iskusstva XVIII V. M.*, 1962
KRASCENINNIKOVA, M., *Storia dell'arte russa*, 2 vol., 1935—1937
LAPŞINA, N., *Mir iskusstva*, Moskva, 1977
LASSAIGNE J., *Kandinsky*, Skira, 1964
LOUKOMSKI, G. K., *History of Modern Russian Painting*, London, 1945
LOZOWICK, LOUIS, *Modern Russian Art*. New York, 1925
PAUSTOVSKI, K., *Isaak Levitan*, L-M., 1961
PRUJAN, I. *Konstantin Somov*, Moskva, 1972
PUNIN, N., *Tatlin (Protiv Kubizma)*, Petrograd, 1921
READ, HERBERT, *Histoire de la Peinture Moderne*, 1960
RÉAU, LOUIS, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris, 1922
SALMON, ANDRÉ, *Art russe moderne*, Paris, 1928
SARABIANOV, D., *Russkaia jivopis konţa 1900-h naciala 1910-h godov* Moskva, 1971
SARABIANOV D., şi ARBUZOV, G., *Valentin Serov*, Leningrad, 1982
SARABIANOV, D., *Fedotov* Leningrad, 1985
SAVINOV, ALEKSEI, *Şişkin*, Lenigrad, 1986
SEUPHOR, M., *L'art abstrait*. Paris, 1971.
STASOV, V. V., *Studii* — 2 vol. Bucureşti, 1959
STERNIN, G. I., *Ilia Repin*, Leningrad, 1985
TALBOT RICE, T., *L'arte russa*, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Alexei VENEȚIANOV, (1780—1847)
SECERĂTORI 1825—30
Ulei pe pînză 0,667×0,520
Muzeul rus, Leningrad
2. Aleksei VENEȚIANOV
HAMBARUL. 1823
Ulei pe pînză
3. Vasili TROPININ (1776—1857)
CAP DE COPIL. Circa 1818
Ulei pe pînză 0,404×0,320
Galeria Tretiakov. Moscova
4. Pavel FEDOTOV (1815—1852)
MAIORUL ÎN PEȚIT
Ulei pe pînză, 0,583×0,754
Galeria Tretiakov, Moscova
5. Aleksandr IVANOV (1806—1858)
BĂIAT NUD (studiu) 1850
Ulei pe pînză
Muzeul rus. Leningrad
6. Karl BRIULLOV (1799—1852)
ULTIMA ZI A ORAȘULUI POMPEI. 1833
Ulei pe pînză 4,565×6,510
Muzeul rus. Leningrad
7. *ULTIMA ZI A ORAȘULUI POMPEI* (fragment)
8. Nikolai GAY (1831—1894)
PETRU I INTEROGÎNDU-L PE ȚAREVICIUL ALEKSEI ÎN PETERHOF. 1871
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova
9. Ivan KRAMSKOI (1837—1887)
CRISTOS ÎN PUSTIU. 1872
Ulei pe pînză 1,800×2,100
Galeria Tretiakov, Moscova
10. Vasili PEROV (1834—1882)
PORTRETUL LUI F.M. DOSTOIEVSKI. 1872
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova
11. Vasili VEREȘCIAGHIN (1842—1904)
APOTEOZA RĂZBOIULUI. 1871
Ulei pe pînză 1,270×1,970
Galeria Tretiakov. Moscova
12. Ivan AIVAZOVSKI (1817—1900)
AL NOUĂLEA VAL. 1850
Ulei pe pînză 2,210×3,320
Muzeul rus. Leningrad
13. Aleksei SAVRASOV (1830—1897)
AU VENIT STĂNCUȚELE. 1871
Ulei pe pînză 0,620×0,485
Galeria Tretiakov. Moscova
14. Ivan ȘIȘKIN (1832—1898)
PĂDUREA DE PINI. 1898
Ulei pe pînză 1,650×2,520
Muzeul rus. Leningrad
15. Ilia REPIN (1844—1930)
IVAN CEL GROAZNIC CU FIUL SĂU IVAN LA 16 NOV. 1581
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova
16. Ilia REPIN
ZAPOROJENII SCRIINDU-I O SCRISOARE SULTANULUI. 1878—1891
Ulei pe pînză
Muzeul rus. Leningrad
17. *ZAPOROJENII SCRIINDU-I O SCRISOARE SULTANULUI* (fragment)
18. Ilia REPIN
PROCESIUNE RELIGIOASĂ ÎN GUBERNIA KURSK
Ulei pe pînză 1,750×2,800
Galeria Tretiakov. Moscova
19. *PROCESIUNE RELIGIOASĂ ÎN GUBERNIA KURSK* (fragment)
20. Ilia REPIN
PORTRETUL LUI VLADIMIR STASOV. 1883
Ulei pe pînză 0,740×0,600
Muzeul rus. Leningrad
21. Ilia REPIN
PORTRETUL LUI P. TRETIAKOV
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova
22. Ilia REPIN
NEVSKI-PROSPEKT
Desen în creion. 1887
23. Ilia REPIN
EDECARII DE PE VOLGA. 1873
Ulei pe pînză 1,315×2,810
Muzeul rus. Leningrad
24. *EDECARII DE PE VOLGA* (fragment)
25. Vasili SURIKOV (1848—1916)
DIMINEAȚA EXECUȚIEI STRELIȚILOR 1881
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova
26. *DIMINEAȚA EXECUȚIEI STRELIȚILOR* (fragment)
27. Vasili SURIKOV
BOIEROAICA MOROZOVA. 1887
Ulei pe pînză 3,040×5,877
Galeria Tretiakov. Moscova
28. Vasili SURIKOV
STENKA RAZIN. Studiu.
tuș
29. Vasili SURIKOV
SUVOROV TRECÎND ALPII. 1899
Ulei pe pînză
Muzeul rus. Leningrad
30. Vasili SURIKOV
BOIEROAICA MOROZOVA. Studiu
31. Viktor VASNEȚOV (1848—1926)
VITEAZ LA RĂSPÎNTIE. 1882
Ulei pe pînză
Muzeul rus. Leningrad
32. Mihail NESTEROV
BAT CLOPOTELE LA SCHIT

Scanned with OKEN Scanner

Ulei pe pînză 1,590×1,240
Muzeul rus. Leningrad

33. Mihail NESTEROV (1862—1942)
VEDENIA PĂSTORAȘULUI VARFOLOMEI. 1890
Ulei pe pînză 1,600×2,110
Galeria Tretiakov. Moscova

34. Arhip KUINGI (1842—1910)
CRÎNG DE MESTECENI. 1879
Ulei pe pînză 0,970×1,810
Galeria Tretiakov. Moscova

35. Boris KUSTODIEV (1878—1927)
DEJUNUL NEGUSTORESEI. 1918
Ulei pe pînză
Muzeul rus. Leningrad

36. Boris KUSTODIEV
FRUMOASA. 1915
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

37. Filip MALIAVIN (1869—1940)
DANS RUSESC
Ulei pe pînză
Muzeul de artă al R.S.R. București

38. Serghei IVANOV (1864—1910)
ÎMPUȘCAREA DEMONSTRANȚILOR. 1905
Ulei pe pînză
Muzeul Revoluției. Moscova

39. Andrei RIABUȘKIN (1861—1904)
ALAI DE NUNTĂ LA MOSCOVA ÎN SEC. AL XVII-LEA. 1901
Ulei pe pînză 9,900×2,060
Galeria Tretiakov. Moscova

40. Andrei RIABUȘKIN
TREC. 1901
Ulei pe pînză
Muzeul rus. Leningrad

41. Valentin SEROV (1865—1911)
COPII. 1899
Ulei pe pînză
Muzeul rus. Leningrad

42. Valentin SEROV
PETRU I CU SUITA. 1907
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

43. Valentin SEROV
MIKA MOROZOV. 1901
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

44. Valentin SEROV
FATA CU PIERSICI. 1887
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

45. Valentin SEROV
SOLDAȚI, BRAVI BĂIEȚI, UNDE-I SLAVA VOASTRĂ?. 1905
Pastel
Muzeul rus. Leningrad

46. Valentin SEROV
AUTOPORTRET. 1885
Desen în creion
Galeria Tretiakov. Moscova

47. Valentin SEROV
ODISEUS ȘI NAUSICAA. 1910
Tempera
Galeria Tretiakov. Moscova

48. Valentin SEROV
RĂPIREA EUROPEI. 1910
Tempera
Galeria Tretiakov. Moscova

49. Isak LEVITAN (1860—1900)
MARTIE
Ulei pe pînză 0,600×0,750
Galeria Tretiakov. Moscova

50. Isak LEVITAN
TOAMNA DE AUR. 1889
Ulei pe pînză 0,430×0,672
Muzeul rus. Leningrad

51. Isak LEVITAN
TOAMNA
Acuarelă
Galeria Tretiakov. Moscova

52. Isak LEVITAN
LOCUL ODIHNEI DE VECI. 1894
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

53. Isak LEVITAN
CLOPOT DE VECERNIE. 1842
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

54. Nikolai ROERICH (1874—1947)
ALEKSANDR NEVSKI ÎN LUPTĂ
Schiță pentru mozaic — 1904

55. Nikolai ROERICH
LA MÎNĂSTIRE

56. Nikolai ROERICH
OASPEȚI DE PESTE MĂRI
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

57. Konstantin KOROVIN (1861—1939)
TOAMNA. PE POD
Ulei pe pînză 0,715×0,985
Muzeul rus. Leningrad

58. Konstantin IUON (1875—1958)
SOARE DE MARTIE. 1915
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

59. Igor GRABAR (1871—1960)
ZĂPADĂ DE MARTIE. 1904
Ulei pe pînză 0,800×0,620
Galeria Tretiakov. Moscova

60. Konstantin SOMOV (1869—1939)
CONFIDENȚE. 1897
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

61. Konstantin SOMOV
LA VILĂ (FERICIRE FAMILIALĂ!). 1900
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

62. Aleksandr BENOIS
PARADĂ ÎN TIMPUL LUI PAVEL I. 1907
Guașă
Muzeul rus. Leningrad

63. Aleksandr BENOIS
PLIMBAREA REGELUI LUDOVIC XIV. 1906
Tehnică mixtă pe carton 0,480×0,620
Galeria Tretiakov. Moscova

64. Aleksandr BENOIS
PAVILIONUL CHINEZESC. GELOSUL. 1906
Guașă
Galeria Tretiakov. Moscova

65. Aleksandr BENOIS
ILUSTRAȚIE LA «CĂLĂREȚUL DE ARAMĂ» DE A. PUȘKIN. 1905
Galeria Tretiakov. Moscova

66. Leon BAKST (1866—1924)
ELISEU. PANOU DECORATIV. 1906

67. Mstislav DOBUJINSKI (1875—1957)
OMUL CU OCHELARI. 1906

Scanned with OKEN Scanner

Tehnică mixtă pe carton
Galeria Tretiakov-Moscova

68. Mstislav DOBUJINSKI
CĂSUȚĂ DIN PETERSBURG. 1905
Tehnică mixtă.
Galeria Tretiakov. Moscova

69. Aleksandr GOLOVIN (1863—1930)
Schiță de decor pentru spectacolul « Mascarada » de M. Lermontov. 1916—17

70. Evgheni LANCERAY (1875—1946)
ÎMPĂRĂTEASA ELISABETA PETROVNA
LA ȚARSKOE SELO — 1905
Guașă pe hîrtie lipită pe carton
Galeria Tretiakov. Moscova

71. Mihail VRUBEL
PRINȚESA LEBĂDĂ (fragment). 1900
Ulei pe pînză 1,425×0,935
Muzeul rus. Leningrad

72. Mihail VRUBEL (1856—1910)
PROROC. 1898
Ulei pe pînză 1,450×1,310
Galeria Tretiakov. Moscova

73. Mihail VRUBEL
DEMONUL. 1890
Ilustrație la « Demonul » de M. Lermontov

74. Mihail VRUBEL
DEMONUL STÎND. 1890
Ulei pe pînză
Galeria Tretiakov. Moscova

75. Mihail VRUBEL
TAMARA ȘI DEMONUL. 1890—1891
Ilustrație la « Demonul » de M. Lermontov

76. Mihail VRUBEL
PORTRETUL POETULUI VALERI BRIUSOV
Desen în creion

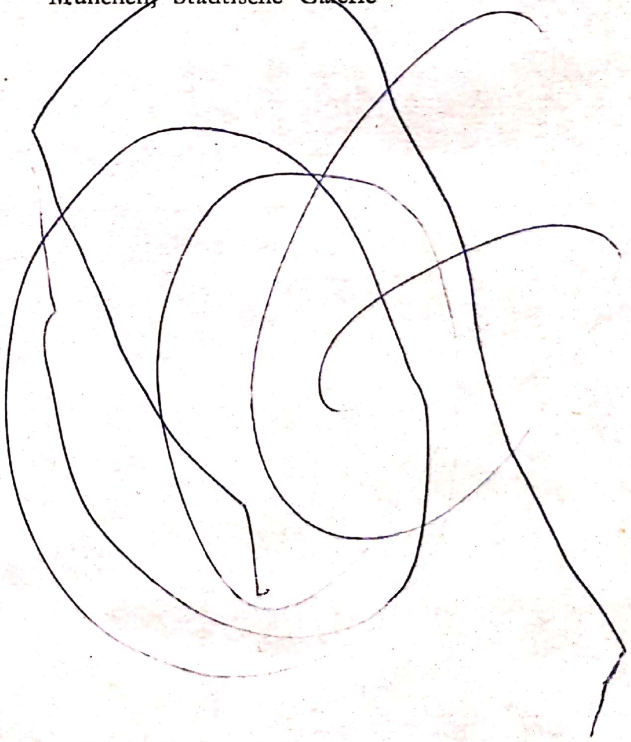
77. Viktor BORISOV-MUSATOV (1870—1905)
BAZINUL. 1902
Tempera pe pînză 1,770×2,160
Galeria Tretiakov. Moscova

78. Natalia GONCIAROVA (1881—1962)
NATURĂ MOARTĂ CU FRUCTE, CARTE DESCHISĂ ȘI VAS CU FLORI
Ulei pe pînză 1,120×1,210
Muzeul rus. Leningrad

79. Kazimir MALEVIȚI (1878—1935)
GARDA. 1912—1913
Ulei pe pînză

80. Vasili KANDINSKY (1866—1944)
IMPROVIZAȚIA 30 (TUNURI) 1913
Ulei pe pînză 1,100×1,000
Chicago. The Art Institute

81. Vasili KANDINSKY
Improvizația 6. 1910
Ulei pe pînză 1,075×0,550
München, Städtische Galerie



Scanned with OKEN Scanner

BUN DE TIPAR: 15 XI 1986
APĂRUT 1986
COLI DE TIPAR 4; PLANŞE 28

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ ARTA GRAFICĂ
CALEA ŞERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREŞTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner